

جمهورية مصر العربية  
وزارة التعليم العالي  
المعهد العالي للبرية الفنية

٧٥١٨

٢٥٩٥٠٤

دراسة لوتن من التجارة الشعبية في بصمات الطباعة الخشبية  
خلال القرن التاسع عشر وأثرها في ميدان  
البرية الفنية

تمت إشراف الأستاذ سعد الدين

مقدمه  
مهندس زكي ورشدي  
أستاذ مساعد بالمعهد العالي للبرية الفنية  
للحصول على دكتوراه  
في البرية الفنية

سبتمبر ١٩٧١

سِرِّ السَّالِحِ الرَّحِيمِ

## الموافقة واعتماد لجنة المتحنيين

:::

رسالة مقدمة من السيد / منير مصطفي درويش مسعود الأستاذ المساعد

بالمعهد العالي للتربية الفنية وعنوانها :

"دراسة لكون من التجارة الشعبية في مصمات الطباعة الشعبية

خلال القرن التاسع عشر، وأثرها في ميدان التربية الفنية " .

تحت إشراف الأستاذ / سعد سعد الخادم أستاذ ورئيس قسم

التصميم والأشغال بالمعهد العالي للتربية الفنية .

## اللجنة

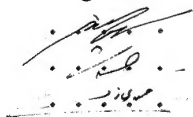
### الاسم

الأستاذ / سعد سعد الخادم

الأستاذ / الدكتور حسن الهاشما

الأستاذ / محمود حمدي زكي

### التوقيع



التاريخ : ٩ / ١٠ / ١٩٧١

شكرو وتقدير

\*\*\*

هذه الرسالة ثمرة تعاون خلاق وتوجيه مشرف من أستاذي / سعد سعد الخادم . أستاذ ورئيس قسم التصميم والأشغال بالمعهد العالي للتربية الفنية ، الذي علمنا كيف يكون البحث العلمي الجاد ، وخاصة في مجال الفنون والتربية . لقد بذل معنى جهدا فائقا مخلصا ، حتى جاءت الرسالة في هذه الصورة تضيف الجديد الى حرفة من تراثنا الشمسي لم تعطيها الكثير من المراجع والكتب العلمية حقها من البحث والدراسة .

وانى أشكر سيادته على هذا التوجه الكريم وتلك الرعاية الصادقة . وإلى من ساعدتني بكل الوسائل . . . الى من هبأت لي فرصة البحث والاطلاع الى من حملت عن الكثير من الأعباء . . . الى زوجتي كل شكر وعرفان بالجميل .

أخص بالفكر جميع المعاصرين من أبواب حرفة الطباعة بالهصات الخشبية الذين أعطوني خبرتهم بأمانة وإخلاص ، وكانوا خير معين لى في توضيح الكثير من خفايا هذه الحرفة .

ويسرني أن أشكر الزميل الأستاذ عبدالسلام الخميسي لمراجعته لغة الرسالة وأسلوبها .

ولا يفوتنى أن أشيد بجهد كل من عاونونى في تصوير ونسخ وطبع مقتنيات هذه الرسالة . لهم جزيل شكرى وتقديرى .



## محتويات الرسالة

صفحة	المقدمة
١	الباب الأول : الحفريات الشهيرة بمصر المعاصرة .....
٣	- أنواع الحفر على المشيبي
٦	- تقسيم التاريخ الحضارى المصرى
	الفترة الأولى ٣٤٠٠ ق م حتى ٣٣٢ ق م :
٩	- نبط الحفر فى الدولة القديمة ٣٤٠٠ ق م الى ٢٢٠٠ ق م
١٠	- نبط الحفر فى الدولة الوسطى ٢٢٠٠ ق م الى ١٥٠٠ ق م
١١	- نبط الحفر فى الدولة الحديثة ١٥٠٠ ق م الى ٣٣٢ ق م
	الفترة الثانية ٣٣٢ ق م حتى ٦٣٩ م :
١٤	- نبط الحفر فى الحضارات اليونانية والرومانية
١٧	- نبط الحفر القبطى
	الفترة الثالثة ٦٤٠ م حتى ١٥١٧ م :
٢٠	- نبط الحفر فى العهد بين الأموى والعباسى
٢١	- نبط الحفر فى العهد السلجوقى
٢٤	- نبط الحفر فى العهد الفاطمى
٣٠	- نبط الحفر فى العهد الأيوبرى
٣٣	- نبط الحفر فى العهد المملوكى
	الفترة الرابعة ١٥١٧ م حتى بداية القرن التاسع عشر :
٣٦	- نبط الحفر فى العهد العثمانى التركى
٤٢	- الحملة الفرنسية وأثرها على الحفر

## خاتمة الباب الأول

### الباب الثاني : تصنيف البصمات

- ٤٦ - استهلال : لوحة تاريخية من الطباعة بالبصمات
- ٥١ - آراء عن انتشار حرفة الطباعة بالبصمات في مصر خلال القرن التاسع عشر
- ٥٦ - تصنيف فئات البصمات
- ٧٩ - حالة الحرفة في مصر خلال القرن التاسع عشر
- ٨٧ - شرح لمراحل بصم الأقمشة
- ٨٩ - التصنيفات القديمة لالوان وأصباغ الطباعة
- ٩٣ - الأساليب الصناعية التي كانت تتبع في صناعة البصمات الخشبية
- ٩٥ - الصفات المميزة للأعمال الكلية في البصمات الخشبية

### الآدوات المستخدمة في تشكيل وحفر البصمات الخشبية

- ٩٧ - مجموعة أدوات تشكيل كسل البصمات
- ٩٩ - مجموعة أدوات حفر الوحدات البارزة في البصمات
- ١٠٤ - خاتمة الباب الثاني

### الباب الثالث : الخامات التي استخدمت في صناعة البصمات

- ١٠٥ - مقدمة
- ١٠٧ - تقسيم الصاد الرئيسية لإمداد بالاختشاب
- ١٠٩ - الخامات كورد ثابت للإمداد بالاختشاب في مصر
- ١١٣ - الاخشاب الخشبية البصرية التي كانت متروكة قبل القرن التاسع عشر
- ١١٧ - عجيرة الصفصاف
- ١١٨ - شجرة الجبهر

صفحة

١١٩	- شجرة اللبغ
١٢٠	- شجرة السنط
١٢١	- شجرة الأثل
١٢٢	- شجرة البرصاء
١٢٤	- الأشجار الخشبية الأجنبية التي جلبت لغربها في مصر خلال القرن التاسع عشر
١٢٥	- شجرة البسرو
١٢٦	- شجرة البلوط
١٢٧	- أشجار الصنوبر
	- الوارد من الأخشاب الأجنبية
١٣١	- خشب الجوز التركي
١٣٢	- خشب الجوز الأمريكي
١٣٢	- خشب الماهوجني
١٣٣	- خشب الصنوبر الراتنجي
١٣٤	- خامسة الباب الثالث

الباب الرابع : التوصيف

١٣٦	- استهلال ، وتقسيم مجموعتي البساتين الموصفة الى تصنيفات لونية
١٣٧	- مجموعة الأزهار والورود " الأحمر والبنفسجي "
١٣٨	- مجموعة اللون الأخضر
١٣٩	- مجموعة الصفينة
١٤٠	- مجموعة اللون البرتقالي

١٤٠	المجموعة الخطيئة	صفحة
١٤١	المجموعة الهندسية	
١٦٢	العناصر التي اشتمل عليها منهج التوصيف	
١٦٣	توصيف المجموعة المحفوظة بمسحف الجصية الجشرافية بالقاهرة	
	وتشمل ثلاث عشرة بصمة مختلفة الاشكال والأحجام	
١٧٣	توصيف المجموعة الخاصة وتشمل ثمانية وثلاثين بصمة مختلفة	
	الاشكال والأحجام	
٢١١	خاصة الباب الرابع	
	الباب الخامس : الاهداف التربوية للرسالة	
	.....	
٢١٢	استنتاجات عامة	
	الاجابة عن التساؤلات التي جاءت في منهج الرسالة :	
٢٢٢	هل هذه الحرفة مفردة أم مرتبطة بحرفة الحفر على الخشب ؟	
٢٢٤	هل كانت هذه الحرفة مرتبطة بتقاليد اسلامية في فنون الحفر على الخشب ؟	
٢٢٨	مدى الفائدة التي تعود من التوصيف	
٢٣٠	دور الحرف في الترميم	
٢٣٢	آراء عن دور الحرف في الترميم	
٢٣٨	مدى ملائمة الحرفة لموضوع الرسالة للمرحلة الاعدادية الماسة	
٢٤١	القيمة التربوية للحرفة لموضوع الرسالة	
٢٤٢	تحليل منهج التربية الفنية بالاعدادى المسام	
	خاصة الباب الخامس	

صفحة	
٢٤٩	المقترحات والتوصيات التي يمكن الاستفادة منها
٢٥٦	ملخص الرسالة باللغة العربية
٢٦٢	ترجمة ملخص الرسالة باللغة الانجليزية

ملاحق :

٢٧٠

منهج التهيئة التقنية للاعدادى العام

(١) فهرس الصور

رقم:	صفحة:
(١) مسقط أفقى لسطح بصفة خشبية طولها ١٦ ¼ سم وعرضها ٩ سم	٥٤
(٢) مسقط أفقى لسطح بصفة خشبية طولها ٢١ ¼ سم وعرضها ١٨ سم	٥٤
(٣) مسقط أفقى لسطح بصفة خشبية من مجموعة الجمعية الجغرافية قطرها ١١ سم وعمق الحفر فيها ١٤ ملليمترا	٥٤
(٤) صورة لرقعة من قماش مصوم منقولة عن دراسة نشرت في مدينة حماة بسوريا عام ١٩٣٧ في ص ٢٧٥	٥٥
(٥) قطعة مشربة قديمة كانت قد نفذت لمسجد أحمد بن طولون في القرن التاسع الميلادي	٥٥
(٦) صورة لقطعة حجر محفورة يرجع تاريخها للقرن الثامن الميلادي ، ذات زخارف هندسية وقد وردت في مجموعة المناظر الفوتوغرافية لحفريات القسطنطينية	٥٧
(٧) حفرة خشبية منقولة عن كتالوج المتحف الاسلامي وقد وردت به تحت رقم ٤٨٥٨	٥٧
(٨) حفرة خشبية منقولة عن كتالوج المتحف الاسلامي وقد وردت به تحت رقم ٤٧٥٦	٥٧
(٩، ١٠، ١١) حفوات خشبية محفورة - منقولة عن كتالوج المتحف الاسلامي	٥٨
(١٢) اجزاء من اطارات ودفنهاك محفورة في تكرارات نهائية تتخذ شكل الاقنعة - منقولة عن كتالوج المتحف الاسلامي حيث وردت به تحت رقم ٤٢٢٥	٥٩
(١٣) مجموعة لقطع من امشاط خشبية حلالة بالحفر ، منقولة عن كتالوج حفريات القسطنطينية ، مطبعة دار الكتب المصرية عام ١٩٢٨ ، لوحة رقم ٢٧	٥٩
(١٤) ، (١٥) مسقطان اثنيان لمصنتين خشبيتين من المجموعة المشجرة	٦٢

رقم :  
(١٦) (٢٢) نموذجان من نماذج البصمات الخشبية ، الأولى لأجران الخلال ٦٣  
والثاني للقوسان

(١٨) (٢٠) (٢١) تشل بصمة لجرن الخلال ، شكل ١٨ ، ٢٠ ، يوضحان  
السطحان العلوي والسفلي لهذه البصمة ، وشكل ١٩ يبين منظور لها

(٢١) منظور لبصمة خشبية من المجموعة الخاصة بحفر عليها آيات قرآنية

(٢٢) مسقط أفقي لبصمة خشبية مأخوذة عن أشكال الطير

(٢٣) قطعة نسيج مبرصعة من مجموعة د "بيهير" الاسكندرية

(٢٤) (٢٥) (٢٦) (٢٧) مجموعة تشل أسلوب التماثل والتناظر في وحدة

### التصميم

(٢٨) (٢٩) (٣٠) (٣١) (٣٢) مجموعة توضح الصفات المميزة للأشكال الكلية

للبصمات الخشبية من انتاج القرن التاسع عشر

(٣٣) مجموعة أدوات خاصة باستعمال النجارة مأخوذة عن كتالوج رحلات نيس

مصر والنوبة " ليرفو" للفترة ما بين ١٨٠٥م الى ١٨٢٨م اللوحة رقم ٥

(٣٤) مجموعة من دفر وسكاكين خاصة بحفر البصمات الخشبية

(٣٥) صورة ليد أحد البصمات مسكا بأكسجين التحد يد

(٣٦) صورة ليد أحد البصمات مسكا بدفرة حفر القوالب الخشبية

(٣٧) قميص شعبي لطفل صنوع من قماش قطفي مبصوم ، مصدره التميم يرجع

تاريخه للقرن الثامن عشر " من مجموعة الاسكندرية "

(٣٨) رقصة من قماش مصري من مجموعة الاسكندرية ، مبصوم بها شرائط متشابكة

من النباتات والزهور يتوسطها جامات بصمت بداخلها عبارات خطية

(٣٩) نموذج لرقعة نسيج من مجموعة الاسكندرية بها زخارف هندسية

(٤٠) (٤١) (٤٢) نماذج لقطع أقمشة مبصومة بوحدة عين الكتكوت ، من

مجموعة الاسكندرية

رقم :	صفحة :
(٤٣)	شقة لمبنى صغير مطوية من الكتان ويصوم بوحدة تشبه وحدات
١٤٥	" وجه اللعاف الشمسي القديم " مقاسها ٥٥ سم x ٣٥ سم
	مصدرها القويم وهي من مجموعة الاسكندرية
١٤٦	(٤٤) نموذج من نماذج الوشم ، منقول عن دراسة بورتولون
١٤٧	(٤٥) صورة لرسم جدارى لاحدى بقليربنى حسن من الاسرة الثانية عشر
	منقولة عن مؤلف " ديثنيورت " ص ٢٢
١٤٨	(٤٦) (٤٧) قيصان لطفليهن من مجموعة الاسكندرية
١٤٩	(٤٨) مسقط اقبى لهصة خشبية من مجموعة الجمعية الجغرافية بالقاهرة
١٤٩	(٤٩) منديل مصوم من مجموعة الاسكندرية
١٥٠	(٥٠) مسقط اقبى لهصة خشبية للطباعة من مجموعة الجمعية الجغرافية
١٥٠	(٥١) قطعة من الشاش المصوم من مجموعة الاسكندرية
١٥١	(٥٢) قطعة قماش مصومة من مجموعة الاسكندرية
١٥٢	(٥٣) ، (٥٤) ، (٥٥) وحدات لطاغم مكون من ثلاث بصمات ، منقول عن
	أحد مراكز الطباعة الشعبية المعاصرة
١٥٣	(٥٦) صورة لجزء من سقف المتحف القبطى بالقاهرة
١٥٤	(٥٧) جزء من منديل رأس ضمن مجموعة الاسكندرية بصمت عليه بوحسدات
	تشابه فى تكوينها جزء تفصيليا من سقف المتحف القبطى
١٥٥	(٥٨) صورة مرسومة باليد لهستان من متحف الجمعية الجغرافية بالقاهرة
١٥٦	(٥٩) ، ٦٠ ، ٦١) بصومات منقولة عن دراسة " جولمار " للطباعة فى مدينة
	خماة بسوريا



صفحة :

- ١٦٣ الأشكال : من ٦٢ حتى ٨٠ تبين مجموعة بصمات الجمعية الجغرافية  
وقد نقل الباحث صورها عن النماذج الأصلية للبصمات المحفوظة بالجمعية
- ١٧٣ الأشكال : من ٨١ حتى ٩٢ تبين طائفة البصمات التي كانت مخصصة  
لبصم اللون الأحمر من المجموعة الخاصة وقد نقل الباحث صورها عن  
النماذج الأصلية للبصمات المحفوظة لدى أحد المهتمين بالفنون الشعبية
- ١٧٩ الأشكال : من ٩٣ حتى ١٠٦ تبين طائفة من البصمات التي كانت  
مخصصة لبصم اللون البرتقالي من المجموعة الخاصة
- ١٨٦ الأشكال : من ١٠٧ حتى ١١٦ تبين طائفة البصمات التي كانت مخصصة  
لبصم اللون البنفسجي وقد نقلت صورها كذلك عن النماذج الأصلية
- ١٩١ الأشكال : من ١١٧ حتى ١٣٤ تبين طائفة البصمات ، وهي من  
المجموعة الخاصة وقد نقل الباحث صورها عن النماذج الأصلية
- ٢٠٠ الأشكال : من ١٣٥ حتى ١٤٠ تبين طائفة أخرى من البصمات كانت  
مخصصة لبصم اللون الأخضر وقد نقلت صورها عن النماذج الأصلية
- ٢٠٣ الأشكال : من ١٤١ حتى ١٥٧ تبين طائفة البصمات التي خصصت  
لبصم الكتابات ، أو بعض ما تيسر من السور والآيات القرآنية الكريمية  
رقم :
- ( ١٥٨ ) معطى أفقى لبصمة طباعة خشبية صنع القرن التاسع عشر من مجموعة الجمعية  
٢٢٢ الجغرافية
- ( ١٥٩ ) حفرة خشبية محفورة منقولة عن كتالوج حفريات القسطنطينية  
٢٢٢

## مراجع الرسالة

أولا : الصحف والمجلات والأبحاث المنشورة:

- (١) المجلة الزراعية عدد مايو ١٩٦٦ء أحمد اسماعيل عبدالرؤوف ، مقال بعنوان " أشجار الصنوبر " .
- (٢) المجلة الزراعية عدد أكتوبر ١٩٦٥ء محمد السميد امام ، مقال بعنوان الاشجار الخشبية البلدية .
- (٣) المجلة الزراعية عدد مارس ١٩٦٧ء محمد السميد امام ، مقال بعنوان التشجير على جسور الترع والصاريف .
- (٤) المجلة الزراعية عدد مايو ١٩٦٨ء علي الرهسى ، مقال بعنوان " الحداثق من عهد مينسا ، الأسرة الاولى الى الاشتراكية " .
- (٥) مجلة المجلة العدد ١٤٩ء أندريه ريمون ، ترجمة زهير أحمد الشايب مقال بعنوان " جغرافية الاحياء الاستقراطية بالقاهرة نفسى أواخر القرن الثامن عشر " .
- (٦) الوقائع المصرية ، العدد الصادر فى ١٦ ربيع الثانى ١٢٤٥هـ ( ١٥ أكتوبر ١٨٢٩م )
- (٧) كتاب الشعب ، المختار من الجبرتى ، " اختيار محمد قنديل البقللى " مطابع الشعب ١٩٥٩م
- (٨) مجلة سكوب عدد يوليو ١٩٤٨ء .

ثانيا : الابحاث المنشورة :

- (٩) بحث قدم في الندوة الدولية لتاريخ القاهرة بمناسبة العيد الالفى  
للقاهرة في ٢٧/٣/١٩٦٩ ، د. سماد ماهر ، " أثر الفنون التشكيلية  
الوطنية القديمة على فن القاهرة في العصر الفاطمي " ، ندق مصر  
الخيام القاهرة الزمالك .
- (١٠) مشاكل الثباب والتشجير واقتصاديات الاخشاب في مصر " بحث منشور  
عن رسالة للحصول على درجة الماجستير " محمد السعيد امام ، جامعة  
فرايبورج البانيا الفرنسية ١٩٦٠ .

ثالثا : المراجع العربية :

- (١١) ابراهيم ( شحاته عيسى ) " القاهرة " دار الهلال ، الألف كتاب ،  
وزارة التربية والتعليم ، اشراف الثقافة العامة " بدون تاريخ " .
- (١٢) ابن اياس : " بدائع الزهور في وقائع الدهور " ، بولاق ثلاث اجزاء سننة  
١٣١١
- (١٣) اطلس الحملة الفرنسية " وصف مصر ، جز ١ ، الجمعية الجغرافية  
بالقاهرة من ١٨٠٥ حتى ١٨٢٨ .
- (١٤) البستاني " دائرة المعارف الاسلامية " القاهرة ، مطبعة الهلال  
١١ جز سنة ١٩٠٠ .
- (١٥) الهسيوني ( د. محمود يوسف ) اتجاهات في التربية الفنية " دار المعارف  
القاهرة ١٩٥٢ .

- (١٦) البصري ( د . محمود يوسف ) " الثقافة الفنية والتربية " دار المعارف  
المعارف القاهرة ١٩٦٥ .
- (١٧) الجباجبجي ( محمد صدقي ) " الفن والقومية المصرية " المكتبة الثقافية  
الثقافية العدد ٩٨ ديسمبر ١٩٦٣ .
- (١٨) الحتة ( أحمد أحمد ) " تاريخ الزراعة المصرية في عهد محمد علي " القاهرة  
القاهرة ١٩٥٠ .
- (١٩) الحتة ( أحمد أحمد ) " تاريخ مصر الاقتصادي قبل القرن التاسع عشر  
عشرة مكتبة النهضة ١٩٥٢ .
- (٢٠) الحدسدي ( محمود ) متحف الكرد له ( دليل موجز ) مطبوعات متحف  
متحف الفن الاسلامي ١٩٦٢ .
- (٢١) الحادام ( سعد سعد ) تصويرنا الشمسي خلال المصورات المصرية الثقافية  
الثقافية العدد ٩٥ أكتوبر ١٩٦٣ .
- (٢٢) الراقص ( عبدالرحمن ) " تاريخ الحركة الأدبية " ، مكتبة النهضة  
١٩٣٠ .
- (٢٣) الراقص ( عبدالرحمن ) " عصر محمد علي " م . النهضة جزء ١ أن ١٩٣٢ .
- (٢٤) الرشدي ( زكريا ) ، محمد علي محمد ، محمد شمس الدين ،  
محمد توفيق جاد ، د . كامل اسماعيل : " تطور الصناعات في مصر  
مصر القديمة الجزء الأول ١٩٥٦ .
- (٢٥) الراقص ( حسين علي ) " الصناعة في مصر " مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٣٥ .
- (٢٦) المشق ( أبو الفتوح ) " الحوليات الاثرية السورية " ١٩٦٣ . ( اعادة  
انشاء القاعة الاثرية الشامية ) المجلد الثالث عشر دوريات الجمعية  
الجنترانية .
- (٢٧) الحافق ( أبو جعفر ) " حشاش الطب " نسخة صورة من المخطوطة  
المخطوطة بمسحوق الفن الاسلامي بالقاهرة تاريخ المخطوطة ١٥٨٢ م .
- (٢٨) المقرزي ( تقى الدين احمد بن علي ) " المواعظ والاعتبار في ذكر الخطوط  
والاثرات اربعة اجزاء ١٣٥٨ - ١٤٤١ .

- (٢٩) المناهج الممددة للمرحلة الإعدادية العامة ، وزارة التربية والتعليم ، القاهرة الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٦٤ .
- (٣٠) المنجد فى اللغة والأدب والمعلم ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٥٦
- (٣١) المهندس ( نواز نج ) " القاهرة ٣ " المدن المصرية وتطوراتها مع المصور ، المجلد الخامس ، دار المعارف ١٩٤٦ .
- (٣٢) الأسعد بن مامى : " قوانين الدواوين " مكتبة المتحف الزراعى مطبعة مصر جمصة وحققه عزيز سوريال ١٩٤٣ .
- (٣٣) امام ( محمد السعيد ) " الأشجار الخشبية " ، مكتبة النهضة ١٩٦٠
- (٣٤) تيمور ( احمد باشا ) " الموسوعة التيمورية من كوز العرب فى اللغة والفن والأدب " لجنة نشر المؤلفات التيمورية القاهرة ١٩٦١ .
- (٣٥) جبرئيل أفانجار ، ترجمة نواز نج ، " أحوال الاراضى المقدسة " دار المعارف ١٩٤٦ .
- (٣٦) حسن ( د . زكى محمد ) فنون الاسلام " ، مكتبة النهضة ، الطبعة الاولى سنة ١٩٤٨ .
- (٣٧) حسن ( د . زكى محمد ) الفن الاصلاحى من الفتح للمسى حتى نهايته المصرى الطولونى مكتبة النهضة ١٩٤٨ .
- (٣٨) دوى ( جون ) ترجمة مقي عفرانى ، زكريا ميخائيل ، " الديموقراطية والتربية " مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الثانية ١٩٥٤ م
- (٣٩) روسو ( جان جاك ) " اميل " ترجمة نظى لوتى ، لوتى دار المعارف ١٩٥٧ م
- (٤٠) زكى ( د . لطفى محمد ) مكانة الفن فى التربية " دار المعارف ١٩٦١
- (٤١) سرحان ( د . الدمرداش ) ، د . مبرك كامل ، المناهج مطابع الهلال القاهرة ١٩٦٦ .
- (٤٢) شكرى ( محمد نواز ) عبدالمقصود المنانى ، سيد محمد خليل : " بنا " دولة محمد على " مكتبة النهضة ١٩٤٨ .

- (٤٣) طوسون ( الأمير عمر ) " الهنشات العلمية في عهد محمد علي "   
 ثم في عهد عباس الأول وسميد ، مطبعة صلاح الدين بالاسكندرية   
 ١٣٥٣ - ١٩٣٤ .
- (٤٤) عابد ( عبدالقادر ) وفحص السباعي : " الحفر بالمدارس الصناعية "   
 وزارة التربية والتعليم ١٩٦٣ .
- (٤٥) عبدالكريم ( أحمد عزت ) " تاريخ التعليم في عصر محمد علي "   
 مكتبة النهضة ١٩٣٨ .
- (٤٦) فخر الدين ( محمد الرازي ) ابن العلامة ضياء الدين عمر : " مفتاح   
 الخشب " ، التفسير الكبير ، الجزء الخامس ١٢٨٩ هـ .
- (٤٧) كلوت . أ . ب . " لحمة عامة الى مصر " ترجمة محمد صمود ، مطبعة   
 دار الكتب القاهرة ١٩٣١ م .
- (٤٨) مجموعة المناظر الفوتوغرافية " حفريات التسطاط " ، دار الاشعار   
 المصرية ، مطبعة دار الكتب بالقاهرة الطبعة الاولى ١٩٢٨ م .
- (٤٩) مرجريت توميل " الفن الزخرفي في افريقيا " ترجمة مجدى فريد   
 مراجعة صلاح طاهر النهضة ١٩٦٩ .
- (٥٠) مزروق ( د . محمد عبدالمعز ) الفن الاسلامي في العصر الايوبي   
 ، المكتبة الثقافية ، عدد ٨٠ مارس ١٩٦٣ .
- (٥١) يوسف ( أحمد أحمد ) ، محمد عزت مصطفى : " خلاصة تاريخ   
 الطرز الزخرفية والنون الجميلة للنهضة ١٩٤١ .

رابعاً : المراجع الأجنبية :

- 52- Amici, F., "L'Egypte Ancienne et Modern". Alexandrie Penasson: 1884.
- 53- Arberry, A., "The Contribution to Islam". The Legacy of Egypt, ed. London: Oxford University Press, 1942.
- 54- Babgat, A., "Les Forète en Egypte et leur Administration au Moyen Age". Le Caire: 1901.
- 55- Bertholon, "Totauages des Indigènes du Nord de L'Afrique". Paris: 1904.
- 56- Carre, J., "Voyageurs". (Le Caire Imprimerie de L'Institut D'Archeologie Orientale), 1931.
- 57- Dagabert, D. Ranes and Harry, G. Schirickel (eds.), "Encyclopedia of Arts". New York: Philosophical Library, Inc., 1964.
- 58- Davenport, M., "The Book of Customs". New York: Crown Publishers, 3rd. printing, V. 1, 1948.
- 59- Edward, L. Mattil, "Meaning in Crafts". (Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall Inc.), 1965.
- 60- Edward, W. Lane, "The Manners and Customs of Modern Egyptians". London: 1860.
- 61- Etzart, L., "Coptic Cloths". (Bankfield Museum Note-Tlalifax), 1914.
- 62- Focillon, Henri, "Art d'Occident". (Le Mayen Age Roman et Gothique), Paris: 1947.
- 63- Gaulmar, J., "Note sur Les Toiles Imprimées de Hama". Bulletin d'études orientales, Damas: To. 7 & 8, 1937.
- 64- Herz, M., "Catalogue Sommaire". (La Musée Nationale de L'art Arabe), 1895.

- 65- Jequier, G., "Histoire de la Civilisation Egyptienne". Paris: 1913.
- 66- Kendrick, "Catalogue of Textiles from Buoying Grounds in Egypt". London: 1920.
- 67- Knecht, E. and Forthergill, J., "The Principles and Practice of Textiles Printing". London: Charles G. and Company, 1935.
- 68- Lamm, C., "Fetined Wood Work". (C. bult. Inst. Egypt, T.18), 1935, 1936.
- 69- Lane-Poole, S., "Art of Saracens in Egypt". London: Printed by: J.S. Virtue & Co., City Road, 1886.
- 70- Lowenfeld, (Victor), "Creative and Mental Growth". New York: MacMillan Co., 1952.
- 71- Marcel, J., "Egypte Moderne". Paris: 1848.
- 72- Manuel, (Barker), "A Foundation for Art Education". New York: (Ronald Press Co., 1955).
- 73- Montet, E., "Everyday Life in Egypt in the Days of Ramesses the Great". London: 1959.
- 74- Pauty, E., "Les Bois Sculptés Jusque A L'Epoque Ayyoubide". (Catalogue Generale de Musées Arabe du Caire), 1931.
- 75- Petrie, W.M.F., "Tools and Weapons". (London University College), 1917.
- 76- Rhoné, A., "Resumé Chronologique de L'histoire d'Egypt". Paris: Leroux, 1872.
- 77- Rifaud, C.J.J., "Voyage en Egypt et Nubie depuis 1805 Jusque'en 1828". (Geographical Society of Egypt).
- 78- Seonaid, M. Robertson, "Creative Crafts in Education". London: (Routledge and Kegan Paul Ltd.), 1967.
- 79- Soliman, Abdel Razek M. Soliman, "A History of the Development of Metal Craft and Jewelry Making in Egypt". Unpublished Ph.D. Dissertation, New York University, 1970.



- 80- Spleers, L., "Le Mobilier de Asie Anterieure Ancienne".  
Paris: (Jules de Meester & Fils, Editeurs,  
Watteren), 1921.
- 81- Sternberg, Harry, "Woodcut", New York: (Pitman  
Publishing Corporation, 20 East 46 Street),  
1962.
- 82- Thomas, B.S., "Catalogue of the Ethnographical Museum".  
(The Geographical Society of Egypt), 1924.
- 83- U.S. Department of Health, Education and Welfare.  
Office of Education Bureau of Research.  
"The Role of the Crafts in Education". Final  
Report Project No. V-013. Buffalo, New York:  
State University College Press, 1969.
- 84- Weill, D., "Les Bois A Epigraphes Jusque A L'Epoque  
Mamlouke". (Catalogue Générale du Musée Arabe  
du Caire), 1931.
- 85- Wiel, G.M., "Album du Musée Arabe du Caire", 1909.
- 86- William, C. Hayes, "The Scepter of Egypt". Part I,  
(Cambridge: Harvard University Press), 1959.

تمريف بالمفاهيم والمصطلحات التي تمرضلها البحث

أ من : عكس اتجاه اليااف الخشب

أطباق نجية : تقسيمات هندسية تكون في مجموعها شبه دائرة تقارب ممسح

حيث الشكل " الطباق " وتكون أشكال النجوم .

أفريس : شريط أو جزء غائر عند حرف الخشب

يقسم : بمعنى استخدم الخاتم أو البصمة لنقل شكل الرسم الحفور على الخاتم،

على الورق أو القماش وقد أبد هذا القول ما جاء بأحد المراجع

الذي يقول ( ... ) بصم : بصم القماش : رسم عليه البصمة

أي الملمسة وهو من كلام العامة ( ... )<sup>(١)</sup>

البصمة الخشبية : يقصد بها في هذه الرسالة ، القالب الخشبي ، الذي يستخدم

كخاتم أو كلبسة ، لزخرفة الاقمشة أو الاوراق بتكرارات زخرفية

مطبوعة .

المبصمات : يقصد بها ، قطع الاقمشة المبصومة ويدويا بالمبصمات .

تروصع : تنطية سطح الخشب بقطع صغيرة من الابنوس أو السن أو الصدف

أو أي نوع شمن من الاخشاب ، بحيث لا يظهر أي شئ من

السطح الأصل للخشيب ( ... )<sup>(٢)</sup>

(١) المنجد في اللغة والآداب والعلوم - الطبعة الكاثوليكية بيروت ١٩٥٦ ص ١٠٦

(٢) زكي الرشيد وآخرون - تطور الصناعات في مصر - ص ١٩٦ - النهضة ١٩٥٦

- تطعيم : التطعيم هو أسلوب لزخرفة الاخشاب وتجميلها بحيث تحفر فيها رسومات معينة ، ثم يملأ مكان ذلك الحفر النائر ، بقطع من خامات التطعيم .
- جامدة : عبارة عن دائرة أو شبه دائرة بها عناصر زخرفية وتوسط مساحة ما .
- حشوة : الحشوة الشبيهة يقصد بها قطعة من الخشب كبيرة أو صغيرة على حد سواء . ويحيط بها اطار ، وقد تكون الحشوة مرسمة أو مستديرة أو سدسية أو ثمانية ، أو تتخذ أى شكل من الاشكال الهندسية المجردة .
- سند : في اتجاه اللفظ الخشب أو موازها له .
- عصق : الحفر النائر المصمت
- مربوطة : قطعة خشب بأى مقياس يكون قطاعها مربع الشكل .
- مشرقة : يرجع هذا الاسم الى النوافذ والدواب في الحارة الاسلامية ، وقد صلت يقصد حجب رؤية من يداخل الدار ، وقد كان من المعتاد أن تكيف فتحات الخراط في هذه المشرقات بحيث تسمح بشفاف الهواء من خلا لها لتمديد " القلل " الموضوعة خلفها ، وكان يطلق لفظ شراية على تلك البروزات في واجهة النافذة الخراط التي توضع فيها القلل للشرب .
- هذا فضلا عما سوف نورد في سياق الرسالة من تعريف بالفاهيم في مواضعها وكما لنرم الأمر .

## • القديسة •

يشمل هذا البحث توصيفا لنحو خمسين بصمة من بصمات الطباعة الخشبية يرجح أن تكون من انتاج القرن التاسع عشر ، وهذه البصمات محفوظة في مجموعتين •  
المجموعة الأولى : محفوظة بالجمعية الجغرافية بالقاهرة ، وقد ذكر عنها في سجلات الجمعية الجغرافية وفي دليلها الصادر عام ١٩٣٤ " ٠٠٠ أن مونييه وأعوانه قاموا بنسي الثلاثينات من هذا القرن بجمعها خصيصا لمتحف الحرف والفنون الشعبية بالجمعية الجغرافية ٠٠٠ (١) ويبدو أن هذه النماذج كانت تعتبر وقتذاك من الآثار الشعبية التي اختلفت ، وأصبحت من الندرة بحيث تتحتم المحافظة عليها •

المجموعة الثانية : مجموعة خاصة شبيهة بالمجموعة الأولى ، ويحتل جدا أن يكون تاريخ صنعها مقارب لتاريخ صنع مجموعة بصمات الجمعية الجغرافية السابق ذكرها • وهذه المجموعة من بصمات الطباعة الخشبية كان قد جمعها الدكتور بيوير من أماكن متفرقة بمصر في الفترة ما بين ١١٠٦ الى ١١٢٩ ، وكانت هذه البصمات ضمن مجموعة من الأقمشة المصرية المبسوطة تغرب من الخمسة آلاف قطعة ، ويرجح أن تكون من انتاج ثلاثة القرون الماضية • وقد تضمن البحث في بابها الثاني صور لبعض من قطع هذه الأقمشة اختيرت للدراسة والمقارنة بين عناصر وحداتها المبسوطة ، وعناصر الوحدات المحفورة على مجموعتي البصمات الخشبية •

(١) دليل المتحف الصادر في يونيو من عام ١٩٣٤ •

\* بعد وفاة الدكتور بيوير في الاسكندرية عام ١٩٦٨ ، انتقلت مجموعة البصمات الخاصة به والشار إليها الى مجموعة خاصة أخرى حيث حفظت لدى أحد المهتمين بالفنون الشعبية وحرفها في مصر وهو الاستاذ سعد سعد الخادم •

وقد اتبع فى توصيف مجموعتى البصمات منهج موضوعى ، تمثل فى تحليل محتواها وفقا للوجوه الرئيسية المتعلقة بها . وقد تضمن التوصيف الاجابة عن السؤال التالى :

فى أى الوجوه يتشابه أسلوب حفر تلك البصمات مع تقاليد وأصول الحفر فى الخشب وفى أيها يختلف هذا الأسلوب وبخاصة اذا ما قارناه ببعض أساليب الحفر من تراثنا الفنى خلال العصور الاسلامية المختلفة ؟

كما تضمن التوصيف دراسة عناصر الوحدات المحفورة على بصمات المجموعتين ومقارنتها بوحدات مماثلة سبق تحديد تاريخها .

كذلك دراسة طرق تشكيل كتل البصمات والصفات الصناعية والفنية المتصلة بأسلوب الحفر عليها ، مع مقارنة هذه الاساليب الصناعية أيضا بما يناظرها من ضروب الحفر الأخرى . هذا فضلا عن استقصاء مجموعة من الحقائق الفنية والصناعية عن طريق سؤال منتجى هذه البصمات أنفسهم فى الوقت الحاضر ، ودراسة طرقهم وأساليبهم التى تتمثل فى انتاج أنواع مستحدثة من هذه البصمات ، واستنباط ما اذا كانوا يزاوون جميع التخصصات والمهارات المتباينة للحرفة ، أو كان الأمر يتطلب وجود عددا من المتخصصين جنبا الى جنب يتناول كل منهم جانبا من الخبرة حتى يستمر العمل فيها . ثم كان من الضروري بعد ذلك دراسة الخامات التى اعتمد عليها فى صنع هذه البصمات ومقارنتها بالأنواع القديمة منها .

وقد اقتضى منهج الدراسة استعراض أساليب الحفر الاسلامى وما سبقه من العصور للوقوف على جوانب التقارب بين النماذج القديمة والاساليب السائدة فيها ،

والإشارة إلى أوجه التقارب أو التفاوت بينها وبين البصمات المزيج توصيفها في هذا البحث بغية ترجيح الفترة التي صنعت فيها . ودراسة ما إذا كان أسلوب الحفر على هذا النوع من البصمات يعتبر ضمن إطار تقليدى في صناعة وفنون الحفر على الأخشاب أو انفصاله عن هذا الإطار والتزامه بزخارف مغايرة لما هو شائع في مختلف فنون أشغال الخشب .

تناول البحث في باب الأول لمحة تاريخية مختصرة عن الحفر في الخشب ومذاهبه عبر العصور وكيفية معالجة الصناع لأساليب تشكيل وحفر الخشب لشتى الأغراض ، نفعية كانت أو مجرد حلية تأتى متممة للأثاثات . وخلال استعراض هذه اللوحة التاريخية نتيين أيضا السمات العامة لمشغولات الحفر وأطوارها ومدى تأثرها مع غيرها من الحرف بالأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بالبلاد عبر العصور ، ومن ثم اتسمت مشغولات كل فترة من الفترات التاريخية بنمط محدد أصبح فيما بعد شعـاراً مميزاً لفلسفة هذه الفترة وأحداثها . كما نتيين من هذه اللوحة التاريخية ارتباط بعض الأنماط بشخصيات وهويات الحكام الذين حكموا مصر في حقب مختلفة .

وقد تعرض البحث بعد ذلك بصفة خاصة للأصمحلالات الذى لازم الحرف والصناعات منذ الفتح العثمانى عام ١٥١٧ م واستمر على ما يبدو حتى نهاية القرن الثامن عشر وظلت مصر تعاني منه حتى منتصف القرن التاسع عشر ، ومن ثم فقدت الطرز العربية المصرية ميزانها وصفاتها ، وتأثرت بأنماط وأساليب جمالية مستوردة وأذواق فنية دخيلة ارتبطت بالذوق التركى وصيغت الكثير من المصنوعات بهذا اللون الغريب والبعيد عن خط التراث الأصلى المتوارث . وقد ظهر هذا النمط بوضوح على بعض البصمات التى نوصفها في الباب الرابع من هذه الرسالة .

وحيال قلة الأبحاث المحلية في هذا الموضوع وندرتها على المستوى العربي -  
باستثناء دراسة تمكن الباحث من الاطلاع عليها وكانت عن الطباعة بالقوالب الخشبية  
في مدينة حماة بسوريا ، بالإضافة الى بعض المقالات القصيرة في الدوريات والمجلات  
التي تدور حول موضوعات قريبة من مجال البحث - فقد تطلب الأمر بالضرورة دراسة  
الوضع القائم لبعض جوانب المشكلة التي أغفلتها الدراسات والمقالات المنشورة ،  
وعلى هذا الأسس اعتمد البحث في منهجه على الدراسات الميدانية والاستعانة  
بالقلة من العاملين في مجال الحرفة حتى الآن ، لاستنباط المادة العلمية اللازمة .  
وقد ساعدت هذه الدراسة الميدانية على الإلمام بالعديد من أصول وتقاليده  
الحرفة وفقا لما كانت عليه في مطلع القرن الحالي ، بل كثيرا ما أُلقت الضوء على  
ما كانت عليه خلال القرن التاسع عشر .

ويتناول البحث الوسائل التكنولوجية والفنية التي اتبعت لتنفيذ هذه البصمات  
والصفات المميزة لاشكالها المختلفة . موضحة ببعض الصور التي يبدو أنها لم تنشر  
من قبل ، ويرجح انها تنشر لأول مرة في هذه الرسالة .

ويناقش البحث كذلك أوجه التقارب بين العدد والأدوات التي تستخدم في  
حفر الأخشاب ، وتلك التي كانت تستخدم في صناعة البصمات مع الإشارة الى العدد  
والادوات القديمة المستخدمة في أشغال الخشب خلال القرن التاسع عشر وما قبله  
استنادا الى ما نشر في كتاب وصف مصر لبريغمو .

ويتناول البحث بالتحليل الأنواع المختلفة للأخشاب التي استخدمت في صناعة  
تلك القوالب . كما يناقش امكانية توافرها في الاسواق المحلية خلال القرن التاسع عشر .

كما يعرض البحث عرضاً مختصراً للمصادر الرئيسية للإمداد بالأخشاب الخاصة بالأشغال الخشبية ، محلية كانت أو مستوردة ، ومن هذه المصادر الأشجار الخشبية المصرية التي كانت مغروسة قبل القرن التاسع عشر ، والأشجار الخشبية التي جلبت إلى مصر لغرسها قبل القرن التاسع عشر وخلالها .

ويشمل الباب الرابع توصيف الباحث للبصمات وفقاً لما جاء في الاسس الواردة في منهج البحث ، كما يتضمن التوصيف مكان حفظ هذه البصمات وذكر مقاساتها ونوع الخامات التي صنعت منها ، والأساليب الفنية التي اتبعت في تنفيذها مشفوعة بصور لهذه البصمات توضح كتلتها وشكل الحفر فيها .

ويحاول الباب الخامس والأخير استخلاص الجوانب التربوية التي يمكن الاستفادة منها في دراسة وتوفير مجموعة بصمات الطباعة التي استهدف الباحث توصيفها . وهذه الدراسة قد تساعد تلميذ التعليم العام في الوقوف على الخلفيات التاريخية لبعض الحرف في تراثه ، فيحس بقيمة هذا التراث ويزداد معرفة بالأساليب الفنية التي قامت عليها هذه الحرفة ، فيبعض التلميذ ما بها من خبرة متكاملة ثم يعيد إخراجها مضيفاً إليها ما يستحدثه من أشكال الفن والتعبير .

وتتيح هذه الحرفة للتلاميذ قيمة تربوية أخرى عندما ما تهين لهم فرص التدريب على حل المشكلات بطريقة واقعية ، واكتساب الخبرات عن طريق الممارسة الفعلية حيث يراجعون فيها مجالات ثلاثة : مجال أشغال الخشب عند تشكيل كتلتها وإعدادها ومجال الحفر عند حفر الأجزاء البارزة على البصمة ومجال الطباعة وما به



من خبرات • وفى أثناء ذلك كله يتعلمون كثير من المعلومات والمهارات المتصلة  
بالمشكلة التى يقومون بحلها عن طريق الخبرة المباشرة وغير المباشرة •

ويخلص الباحث فى نهاية هذا الباب الى بعض التوصيات التى يسرى  
أنه يمكن الاستفادة منها ليس فقط فى دروس التربية الفنية التى تحاول طرق جوانب  
من الحرف الشعبية ، بل أيضا فى مناهج الدروس التى يمكن أن يكون هذا البحث  
نموذجاً لتدارك الحواجز التى قد تفصل أحيانا بين الخبرات فى مجال المنهج الواحد •  
وأخيرا أرجو أن أكون قد وفقت فى لقاء الضوء على خفايا هذه الحرفة  
تخليدا لتراثنا الشعبى وبطريقة تجعلنا نفيد منها مجال التربية الفنية •

## الباب الأول

### الحفر ومذاهبه عبر العصور

يرى الباحث قبل توصيف قوالب الطباعة في أواخر القرن التاسع عشر أن يعرض - بقدر الامكان - لمذاهب الحفر عبر العصور التاريخية وأساليب معالجة الصناع والفنانين للخشب في تشكيله لشتى الأغراض ، نفعية كانت أم مجرد حلية تأتى متممة للمشغولات . ويتعذر تقويم مشغولات الحفر أيا كان نوعها وتاريخها دون الوقوف على تفاصيل صنعها والأدوات التى استخدمت فى إنجازها ، وذلك للدقائق الحرفية والمراحل التى تجتازها قطعة المشغولات الواحدة لتنتهى الى حالتها النهائية . كما يتعذر تقويم هذه الطرق والتفاصيل الصناعية دون تتبع للوقوف على الأطوار التى مرت بها الحرفة نفسها لا سيما فى البيئة التى انتجتها ، الأمر الذى يحمل الى القاء نظرة سريعة نستوضح فيها السمات العامة لمشغولات الحفر وأطوارها عبر العصور التاريخية ، مع التركيز على مجال المهارات التى اكتسبها كل عصر من العصور وحقق فيها الصناع طرقا مبتكرة لعلاج الأخشاب ، وتفننوا فى تكييفها لأغراضهم النفعية . كما ذهبوا الى ما هو أبعد من هذا فجعلوها تخدم على حد سواء ما هو نفعى وما هو جمالى .

وتاريخ هذه الحرفة ومشغولاتها يضطربنا للرجوع الى الحضارات المصرية القديمة فى ابعدها عصورها ، حيث بدأت بالفعل أساليب مبتكرة لعلاج الأخشاب البيئية والمستوردة بما يتكيف والحياة الاجتماعية وتذاك .

كما أن معرفة قدرات الصناع في تلك الفترة حذقوا فيها من وسائل انما يفيد الى حد كبير في توضيح معالم اسلوبهم الفني الذي بلغ في كثير من الأحيان قدرا من التحكم جعل في مقدورهم تنويع أساليب حبكة الصناعة دون مشقة . ونحن ان نتعقب دروب الصناع المصريين القدامى عبر الحضارات التي مرت بالبلاد من مصرية قديمة ويونانية رومانية وقبطية ، عبر العصور الالامية المختلفة حتى مطلع القرن الحالي ، انما نتعقبها بأمل الوصول الى مدى أصالة هذه الحرفة في مصر عبر التاريخ ، ومن ثم مدى توارث المصريين لها جيلا بعد جيل - لاسيما وان يبدو ان فئة من الحفارين كانت قد اتجهت خلال القرن التاسع عشر الى صناعة تشكيل وحفر قوالب الطباعة الخشبية - وبذلك يمكن تبين ما اذا كانت هذه الحضارات على صلة ببعض الاساليب الفنية التي انتهت اليها صناعة هذه القوالب الخشبية في مصر أم لا . وسوف يتضح ذلك بعد دراسة الملامح والخصائص التي اتصفت بها طرز وأنماط كل عصر من العصور التي نزمع ايجازها في هذا الباب .

ويجدر قبل الحديث عن أطوار الحفر على الاخشاب عبر المراحل التاريخية المختلفة في مصر ان نهمد بتقسيم لأنواع الحفر عامة ، فقد جرى العرف عند الحفارين على تقسيم مشغولات الحفر ايا كان نوعها وتاريخها الى ستة انواع اساسية ، وذلك وفقا لما جاء في بحث لأحد الدارسين الذي نستعرض منه في الجزء الآتي ما أورده من تقسيمات للحفر على الاخشاب نناقشها تباعا (١) .

---

(١) عبد القادر عابد وفتحي السبلي : "الحفر للمدارس الصناعية" وزارة التربية والتعليم ١٩٦٣ .

### أولا : الحفر الواطئ المسطح

وفيه لا يزيد ارتفاع الزخارف المحفورة عن الأرضية بأكثر من  $\frac{1}{4}$  بوصة <sup>ملي</sup> \* ويستعمل هذا النوع عادة في الحشوات الصغيرة وأشغال الحديد اليات \* وهذا النوع يشبه الحفر الاسلاني الذي يشاهد في كراسي المصاحف والناير والعلب والبراصز وغيرها - وطبيعي أنها كلها محفورات تدركها العين بسهولة - وقد استعمل هذا الأسلوب في حفر قوالب الطباعة اليدوية الخشبية \*

### ثانيا : الحفر العالي

وفيه يزيد ارتفاع الزخارف والأشكال المحفورة عن الأرضية بأكثر من  $\frac{1}{4}$  بوصة <sup>ملي</sup> حتى يصل إلى  $\frac{3}{4}$  بوصة <sup>١٥</sup> تقريبا \* مثل الحفر الروماني والرينسانسي بأنواعه على أن تكون الارضيات في الشكل متساوية وعمق واحد \* ويخيل فيه للرائي أن الزخارف تكاد تكون ملصوقة على الأرضية \* وطبيعي أنها كلها لمحفورات بعيدة نوعا عن مستوى النظر مثل الحشوات والبانونات الخشبية في عمليات تجليد الحوائط \*

### ثالثا : الحفر الغائر

مثل الحفر العالي السابق ذكره ولكنه أكثر بروزا وعمقا في الأرضيات التي يجب أن تكون مستوية وعمق واحد \* وقد تصل فيه ارتفاعات الزخارف المحفورة إلى بروز حوالي ٢٥ سم \* كما أن الفروع والأقنصان المتشابهة نجد ها مركبة فوق بعضها وتتداخل وتترامكة \* وقد يحلو بعضها البعض الآخر \* وذلك تعطى تأثير قويا وتعبيرا أصدق \*

وقد تكون الزخارف فى بروزها كاملة التشكيل أو مجسمة ، ولذا كان هذا النوع من الحفر يحتاج الى مهارة وقدرة فائقة فى أساليب الصناعة الفنية الخاصة بالحفر والتقليب وتستعمل فيه أدوات خاصة ذات سلاح مقوس بالإضافة الى الأدوات والأسلحة العادية ، لأن تقوس السلاح يساعد على الوصول الى الأعماق الشديدة الغور والمزائيق الداخلية والفجوات العميقة بين الفروع . وطبيعى أن هذه المحفورات تستخدم فى الأماكن البعيدة عن النظر مثل الأسقف والفرنثونات المرتفعة فى واجهات المباني والجدران .

#### رابعاً : الحفر المفرغ

هو الحفر ذو الزخارف المتقوية أو المفرغة بمشار الأركت أو بما يماثله فى العصور القديمة على أن تكون الفروع والوحدات والأوراق متماسكة ومحفورة فى نفس الوقت بدون أرضية . بل ان الأرضيات تكون نافذة ومفرغة ، ويستعمل هذا النوع من الحفر فى أشغال البراويز وفى أجزاء من قطع الأثاث غير المعرضة لمواضع الارتكاز أو التحمل . وقد استعمل هذا النوع فى بعض نماذج من الحفر الاسلامى البسيط كما استعمل فى " الدرزيات " والصلال فى بعض المباني .

#### خامساً : الحفرالى الداخل

عكس الحفر البارز - الذى سبق الحديث عنه فى الأنواع الأربعة السابقة - وفيه الزخارف والأشكال محفورة الى الداخل مع ترك الأرضيات بارزة كما هى بدون حفر . وتستعمل هذه الطريقة بكثرة فى الكتابة والنقوش الرمزية وقد لجأ اليها قدماء المصريين لأنها تعمر طويلا وتحفظ الزخارف من التأثير بعوامل التعرية والتآكل حيث أن الأرضيات تحجب الزخارف عن اللمس كما تحفظها من التلف .

### سادسا : الحفر المجسم

هو عبارة عن الحفر على كتل سمكية يقصد تشكيلها من جميع الجهات لظهور التفاصيل مجسمة تحاكي الطبيعة مثل عمل التماثيل الكاملة أو الجزئية للأشخاص والحيوانات والطيور وغيرها . وهو أدق أنواع الحفر حيث يتطلب مهارة تامة وقدرة على التشكيل والتجسيم لأن كل جزء منها صغر في الشكل المجسم يخضع للقواعد والأصول الفنية في الرسم وفي المحفورات .

وقال الطباخة الخشبية تشكل كتلتها بهذه الطريقة من الحفر بحيث تلائم قبضة اليد حينما يضغط بها على سطح الأقمشة لبصم الوحدات الزخرفية المحفورة على أسطحها والسابق الإشارة إليها في أنها في غالبيتها تحفر بطريقة الحفر الواطئ المسطح .

نعود بعد هذا التقسيم الذي أوردته المرجع المشار إليه قبل ذلك والخاص بأنواع الحفر على الأخشاب ، لندرس الملامح التي تميزت بها الحضارات المصرية منذ الأسر الفرعونية حوالي ٣٤٠٠ سنة ق.م . - اعتمد في تحديد هذا التاريخ بناء على تقدير "جوستاف جيكيه" عن موعد بدء الدولة الفرعونية القديمة (١) - حتى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي . غير أن هذا التاريخ الحضاري الطويل قد يتيح لنا فرصة تقسيمه وفقا لأنواع الحفر الستة التي تقدم ذكرها الى فترات أربع ، تكاد تتميز كل منها بظائفة من أنواع الحفر التي سبق تحديدها. وهذه الفترات من حيث

1- Jequier G., "Histoire de la Civilisation Egyptienne" (Paris - Payot 1913), p. 23.

تحددها ليست بالقول الفصل وإنما يبيغى الباحث من هذا التقسيم تنظيم متابعة تسلسل مذاهب الحفر عبر العصور التاريخية وارتباط هذه المذاهب ببعض الأصول والتقاليد الفنية المعقنة من حيث نوعية العناصر وأسلوب الحفر .

الفترة الأولى : وتمتد عبر الحضارات المصرية الفرعونية منذ دولتها القديمة وحتى نهاية دولتها الحديثة أى منذ ( ٣٤٠٠ سنة ق.م. حتى ٣٣٢ سنة ق.م. ) وهذا يعنى انتهاء هذه المرحلة عند مطلع العصر اليونانى فى مصر .

الفترة الثانية : وتمتد عبر الحضارة اليونانية ثم الرومانية الوثنية فالبيزنطية والقبطية أى منذ ( ٣٣٢ سنة ق.م. حتى ٦٣٩ م. )

الفترة الثالثة : وتبدأ بالفتح الاسلامى لمصر سنة ٦٤٠ م وحتى الغزو العثمانى سنة ١٥١٧ م .

الفترة الرابعة : وتبدأ بالغزو العثمانى حتى نهاية القرن التاسع عشر .

## الفترة الأولى

(٣٤٠٠ ق.م. حتى ٣٣٢ ق.م.)

يرى بعض الكتاب بالنسبة لهذه الفترة المتمثلة في الحضارات الفرعونية أن الحفر كحرفة تأثر مع غيره من الفنون التشكيلية الأخرى بما أحاط مصر من مؤثرات لا سيما العقائد الدينية التي يرجح أنها لعبت دورا كبيرا في نمط كثير من وحدات موضوعات الزخارف الفرعونية ويشير أحدهم الى ذلك بقوله : ( ٠٠٠ ) ان مصر كانت أمة عقيدة ودين منسلة أقدم العصور وقد ظهر أثر هذه العقيدة واضحا في معظم عناصر الزخارف المصرية القديمة وعلى ذلك يمكن تصنيف هذه العناصر كمصادر للزخارف سواء نفذت بالرسم أو بالحفر الى أنواع ثلاثة هي :

١ - زخارف مقتبسة عن الطبيعة ، من زهور وطيور ونباتات وحيوانات وغيرها . ويبدو أن المصريين القدماء استخدموا العناصر النباتية التي ترى في مقدمتها زهرة البشنين والبردى واللوتس والنخيل والأقحوان والزنبق والعنب والفأكة والبوص . واتخذوا منها أعمدة زخرفية ، ويذكر كذلك أنهم استعملوا العناصر المأخوذة عن صور الحيوانات والطيور مثل : الثعبان والحية والصقر والعجل والقط والبط وغيرها .

٢ - زخارف مأخوذة عن الأشكال الهندسية المجردة .

٣ - زخارف مأخوذة عن الرموز الدينية كرموز الآلهة والمعبودات المقدسة مثل :

الجعمران وقرص الشمس والنسر المجنح وغيرها (٠٠٠) (١).

(١) عبد القادر عابد وفتحى السباعي : " الحفر " ص ١١٦ ، ١٢٢ .



هذا فضلا عن الموضوعات التعبيرية التى تمثل الحياة الاجتماعية • ومن مصادر الخزارف التى يمكن اضافتها الى الأنواع السابقة الكتابة الهيروغليفية المتمثلة فى صور ورسوم تدل على المعانى والأفكار المختلفة •

### الحفر فى الحضارات المصرية الفرعونية :

يلاحظ على ما جمع من الآثار المصرية القديمة المحفوظة بالمتحف المصرى بالقاهرة وغيره أن بعضا منها لا يخلو من الأشغال الخشبية • نذكر منها المشغولات المعجلة بالحفر الدقيق ككرسى العرش الخاص بالملك توت عنخ آمون ، كذلك بعض الأسرة التى تشكل أرجلها بـ بطريقة الحفر الواطئ المسطح - على هيئة أرجل حيوانات تنتهى من أسفل بخالب الأسود أو حوافر الماشية • ويبدو أن صانع الأثاث المصرى فى هذه الفترة ، كان على دراية بأهمية ارتباط الأثاث براحة الانسجام ، يرجع ذلك القول ما يلاحظ من انحناء وتقوس بعض الكراسى والأسرة بما يتلاءم وراحة البدن ، كما ان اهتمام الصانع بالناحية الوظيفية للأثاث لم يشغله عن الاهتمام بالناحية الجمالية ، وقد تمثل ذلك فيما يلاحظ على بعض المشغولات الخشبية المحفوظة بالمتحف والتى يرى فيها التوافق واضحا بين تجميلها بالحفر بأنواعه وشكلها العام • ويذكر أحد الكتاب كيف خلص المصريون القدماء الى صناعة الحفر على الأخشاب فيقول ، ( • • • ) أن الأسرة الأولى فى عهد الفرعنة كانت تصنع بعض الأثاث ، ولكن كانت هذه الصناعة تعمل فى دائرة محدودة نظرا لقلة الأخشاب ، حيث كانوا نسي هذه العصور يستعملون ما لديهم من الاشجار فى تخشيب المقابر وتسقيف غرف المنازل وكثيرا ما استخدم الخشب فى بناء السفن فى عهد الأسرة الثالثة عندما أسمر

الملك سنوفرو يصنع ستين مركبا دفعة واحدة فى السنة بفضل الكميات الوافرة من الاخشاب التى استحضروها من الخارج لاسيما من لبنان ومراكش ، فكانوا يمتحضرون خشب الأبنوس من الصومال ليدخل فى صناعة الأثاث لأغراض التطعيم أو استعماله كرفائق لكسوة الأخشاب المحلية . واشتلم المصريين القدماء بصناعة السفن كان عظيما وذلك لشدة حاجاتهم اليها فى حروبهم وأعمالهم التجارية الواسعة ، ولما سهل الحصول على الأخشاب من الداخل والخارج اتسعت الصناعات الخشبية وصاروا يصنعون منها التواييت الخشبية وأبواب المعابد الكبيرة والقصور . ثم تدرجت الصناعة شيئا فشيئا حتى أمكنهم أن يصنعوا من هذه الأخشاب الكراسى وبعض الصناديق والأثاث الذى امكنوا فى زخرفته بأسلوب حفر الاخشاب (١) .

#### نمط الحفر فى الدولة القديمة ( ٣٤٠٠ ق م الى ٢٢٠٠ ق م ) :

يضيف الكاتب نفسه ، أنه يبدو أن الحفرالمجسم لاسيما على الخشب لعب دورا هاما فى الدولة القديمة خاصة فى عهد الاسرة الرابعة التى تتنازع تماثيلها الخشبية — المنفذة بطريقة الحفرالمجسم — بما ذكر عنها من ( ٠٠٠ ) أظهار الوتار والهيبة ومطابقة الحقيقة ، ومن النماذج الرائعة للتماثيل الخشبية فى ذلك العهد تماثالا شيخ البلد والملك هور اللذان تبدوا فيهما دقة الاساليب الفنية فى معالجة الخشب بالحفر (٢) . ويرى كاتب آخر بالنسبة الى صناعة الحفر على الخشب فى تلك الفترة الزمنية أن هذه الصناعة قد بلغت درجة رفيعة من الاتقان رغم عدم توافر أدوات الحفر المتنوعة بالنسبة لعصرنا الحديث فيذكر أن

(١) ، (٢) حسين على الرفاعى : " الصناعة فى مصر " ص ٤٩٣ و ص ٤٩٤ ، مطبعة ميسر القاهرة ١٩٣٥

(٠٠٠) اشغال الحفر البارز والمسطح تعتبر من أدق ما شوهدت وحرف من هذا النوع (٠٠٠) (١). ومن المرجح أن هناك بعض أنواع أخرى من المشغولات الخشبية في أسر الدولة القديمة وحتى بداية الدولة الوسطى ، وعلى الرغم من أنه لم يبق من اثار هذه الحقبة - لاسيما المشغولات الخشبية - غير القليل ، الا أنه يتضح مما لاحظته الباحث فيما تبقى من صور قطع الأثاث وصناعته على جدران القبور ما يعطى فكرة عن صناعة الأثاث وأساليب زخرفته في ذلك العهد البعيد - وقد أيد هذه الملاحظة التصنيف والحصر الذي نشر عن تاريخ الاثاث في الحضارات القديمة للشرق الأدنى - (٢). ويشير أحد الدارسين الى ذلك فيقول (٠٠٠) من أبداع ما عثر عليه من اثار صناعة الاثاث المجنل بالحفر في قبور الدولة القديمة ما وجد في قبر الملكة حتب حرس أم خوفو بانى الهرم الأكبر ، وانها لبقية تشهد للصانع المصرى من ذلك العهد بجودة الصناعة وحسن الاخراج وجمال الذوق واذراك ما يلائم حاجة البدن من الراحة والمتعة حين الجلوس وحين الاضطجاع عند النوم ، لاسيما مساند الرأس التى أبداع الصانع فى اخراجها وحفرها فى الخشب أو الحجر على اشكال وطرز مختلفة (٠٠٠) (٣).

#### نمط الحفر في الدولة الوسطى (٣٠٠ ق.م. الى ١٥٠٠ ق.م.)

ننتقل بعد هذا الى سمات الحفر فى الدولة الفرعونية الوسطى فنجد من الكتاب من يشير الى هذا الفن وهذه الصناعة بقوله (٠٠٠) انه ليس من شك فى أن نمط

(١) زكى الرشيدى وآخرون : مطور الصناعات فى مصر ج ١ ، ص ١٢٢ .  
2- Speleers L., "Le Mobilier de L'Asie Anterieure Ancienne" (Wetteren Meester 1921), pp. 12-19.  
(٣) أحمد على حسن : "تاريخ فن تجارة الاثاث ، النهضة ١٩٤٨ ص ١٦

المشغولات الخشبية في ذلك الوقت لم يختلف كثيرا مما عرف من أيام الدولة القديمة وان كان الصانع قد خطوا بها بعض الخطوات في سبيل التجديد (١٠٠٠) (١). وذكر أن مساند الرأس في عهد الدولة الوسطى كانت محفورة في الخشب حيث تفنن الصانع في زخرفتها خاصة قوائمها ، وكانت الصناديق في ذلك العهد مستطيلة الشكل يعلوها فضاء مقبب وتحلى أحيانا بطريقة الحفر الى الداخل مع ترك الأرضيات بسايرة كما هي بدون حفر ويرجع أنهم لجأوا الى هذه الطريقة - من الحفر الى الداخل - لأنها تعمر طويلا وتحفظ الزخارف من التأثير بعوامل التعرية والتآكل ، حيث أن الأرضيات تحجب الزخارف عن اللمس وتحفظها من التلف ، ويبدو أن هذا النوع من الحفر كان ينفذ بفرض تطعيمه بأشرطة من خشب الأبنوس أو صفائح من الذهب أو يقطع من القاشاني . والمادة المعروفة عن أسلوب الحفر المجسم في عهد الدولة الوسطى تبرز أن التماثيل فيها كانت تعبر عن العواطف الانسانية من حزن وألم ، ومن نماذج الحفر المجسم بعض التماثيل التي ترجع الى ذلك العصر مثل (٠٠٠) تشال خادمة على رأسها سلة بها أوعية ويدها أوزة من الخشب الملون (٠٠٠) (٢).

نمط الحفر في الدولة الحديثة (١٥٠٠ ق.م. الى ٣٣٢ ق.م.):

يضيف أحد الدارسين أنه حينما تدفقت الثروة على مصر في عهد الدولة الحديثة بدت مظاهر الثراء في دور عليقة القدم بما وجد بين آثارها من رياض وقاشاني ثم استطرد في الحديث عن نمط الحفر فذكر (٠٠٠) أن المصريين عنوا غاية فائقة (١) زكي محمد الرشيدى وآخرون : " تطور الصناعات في مصر " ج ١ ، ص ٢٠٧ .

2- William C. Hayes, "The Scepter of Egypt, part 1, (Cambridge, Harvard University press), p. 14, P.L. 2, 1959.

بتجميل الأثاث وزخرفته وحلوه لاسيما ذلك النوع من الحفر الذى ينفذ بقصد ملئـه  
 بالمعائن الملونة ، وتوشيته بالذهب وتطعيمه بالابنوس والعاج ، ومع ذلك فقد سعى  
 الصانع فى ذلك الوقت الى التفنن فى عمله ، وتمثل هذا التفنن فى صندوق وصفه  
 الدارس بان الصانع اختاروا لصنعه اجمل النسب وأحسنها وحلوه بأجمل النقوش  
 البارزة - بطريقة الحفر الواطى ، والحفر الى الداخل وطعموه بأشكال جميلة من العاج  
 وصفائح رقيقة من الذهب (١٠٠) (١) . ويذكر أحد الدارسين ما يرجع اضطراد ونمو  
 فنون الحفر فى عهد الدولة الحديثة فيقول (١٠٠) ان ما وصل الى أيدينا من أثاث  
 وجد فى قبور الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة يعد أروع ما عرفه الناس من أثاث ،  
 خاصة ما عثر عليه فى قبر توت عنخ آمون وما عثر عليه فى قبر يويا وثويا وأدى الملكة  
 " تى " زوجة الملك أمنحتب الثالث ، وكلاهما من عهد الأسرة الثامنة عشرة (١٠٠) (٢) .  
 ويظهر مما سبق ذكره عن الحفر المجسم فى عهد الدولة الحديثة أنه لافى تقدما ونموا  
 وازديادا فى خبرات الفنان المصرى جيلا بعد جيل ، ويذكر أحد الكتاب أنـه  
 توجد تماثيل لا حصر لها (١٠٠) من الحفر المجسم فى عهد الدولة الحديثة ، ومن  
 أحسن تماثيل هذا العصر تماثيل البقرة (حتحور) الذى وجد بالدير البحرى بالأقصر  
 وهذا التمثال من أعظم ما نفذ من تماثيل الحيوانات ، ويعتبر نموذجا لتماثيل البقرة  
 المصرية ، كذلك من روائع الحفر الخشبى المجسم التماثيل المذهبة والتماثيل الخشبية  
 من عهد توت عنخ آمون (١٠٠) (٢) .

(١) عبد القادر عابد وقّتحو السباعي : " الحفر " ص ١٢٢ .

(٢) أحمد على حسن : " رخ فن حارة الأثاث " ص ١٠٣ .

3- Dension Ross, "The Art of Egypt Through the Ages  
 Edited", p. 137.

مما سبق ذكره نخلص الى أن الحفر كان فنا ضمن الفنون التي مارسها وسرع  
 فيها المصريون القدماء منذ الأسرة الأولى ، وأن آثارهم عبر الأسروحتى الأسرة  
 الثلاثين كانت وثائق ملموسة حدثتنا عما تركه الآباء واقتفى أثره الأبناء ، مما يرجح  
 اضطراب تطور هذه الحرفة ونموها أسرة بعد أسرة ، حتى بلغت درجة رفيعة مسن  
 الاتقان ، على الرغم من عدم توافر أدوات وعدد الحفر المتنوعة - على النحو  
 الذي حصره " بترى " في دراسته عن العدد والأسلحة القديمة ومقارنتها بما  
 يمثلها من العدد والأدوات في زماننا المعاصر - (١) كما أنهم اتبعوا عدة أنواع  
 من الحفر أهمها الحفر الموطى السطح . ويبدو أنهم نهجوا على طريقة  
 تنفيذ صحيحة أدشت الباحثين والمتخصصين . وقد استعملوا من أنواع الحفر  
 أيضا الحفر الى الداخل مع ترك الأرضيات بارزة كما هي بدون حفر لاسيما في الكتابة  
 والنقوش الرمزية . وقد اتبعوا هذه الطريقة عن دراية وعلم بانها تعمر طويلا وتحفظ  
 الزخارف من التأثير بعوامل التعرية والتآكل . وقد استعملوا طريقة الحفر الغائر  
 تمهيدا لتطعيمه وملئه بالعاج وصفائح الذهب وغيرها . ويذكر أنهم برعوا في الحفر  
 الجسم على الاخشاب ، حتى يقال انها بلغت درجة عالية من الاتقان والدقة المرتبطة  
 بفهم خصائص الاخشاب ونوعيتها . وتماثلهم الخشبية تبرز ما سبق ذكره في هذا  
 المجال . ويحتمل ان يكون الحفر قد استخدم في العصور الفرعونية لشمس  
 الاغراض ، نفعية كانت أو مجرد حلية تأتي متممة للمشغولات ، كما يحتمل معرفتهم  
 لطباعة الاقمشة بالقوالب المعصورة ، وسوف نوالى شرح ذلك تفصيلا في الباب الثانى  
 من الرسائل .

1- Petrie W.M.F., "Tools and Weapons" (London, University College 1917) p. 62.

### الفترة الثانية

(٣٣٢ ق م حتى ٦٣٩ م)

وقد اعتمد في تحديد هذا التاريخ على تقدير أحد الكتاب الذي قدره على هذا النحو<sup>(١)</sup>

الحفر في الحضارات اليونانية والرومانية والقبطية :

في آخر حكم الاسرة الثلاثين استولى الفرس على مصر وحكموها بقسوة ، وفسى  
نفس الوقت نشأت الحضارة الاغريقية وتطورت في جزيرة كريت وفي شبه جزيرة اليونان  
وعلى سواحل آسيا الصغرى المتابلة لهذه الجزر حيث استوطن في هذا الجزء من  
آسيا سكان يونانيون اختلطوا بسكان هذه البلاد ، ولما كان اليونانيون كما ذكر عنهم  
منذ القدم شعبا يسهى الى الهجرة والارتحال فقد اكسبت هذه الدوافع الحضارة  
اليونانية الكثير مما اقتبسته من حضارات البلاد التي اختلطوا بها . وفي مصر عندما  
استولى الاسكندر الاكبر عليها سنة ٣٣٢ ق م . وبدأ بتأسيس الاسكندرية لتكون  
عاصمة لامبراطوريته عرف النمط اليوناني في هذه الفترة بنمط عصر الاسكندرية  
والهيليني الذي افترق الى الروح اليونانية الخالصة لا متزاجه على ما يبدو بالفنسون  
المصرية القديمة وفنون آسييا . ويتضح من الاثاث الذي عثر عليه في مفايرهم  
أن مقتنياتهم الفاخرة من اسرة وضاجع وكراسي عرش - لاسيما المحلى منها بالحفر -  
كانت متأثرة بالروح الشرقية . ويبدو أن هذا التأثير قد يكون مرده الى ان الاغريقين  
كانوا اما اعداء او متحالفين مع الشعوب المجاورة لهم لاسيما في آسيا وحوض البحر  
الابيض المتوسط . كذلك يبدو ان اثاثهم ومقتنياتهم الفاخرة كانت متأثرة في الشكل

1- Rhoné A., "Resumé Chronologique de l'Histoire d'Egypte"  
(Paris-Leroux 1872), p. 73.

والتفنيد بروج البلاد التي استعمروها لاسيما الشرقية والتي سبقتهم في الحضارة .  
 واهم ما تأثرت به عناصر الحفر في الحضارة اليونانية من الفراغة زهرة اللوتس والبشنيين  
 وبراعمها حيث حفروها على مشغولاتهم الخشبية بطريقة الحفر المصري البارز المسطح  
 ومن المرجح انهم اخذوا عن اثاث الفراغة ايضا الصناديق والسحارات والتوابيت  
 الخشبية خاصة من حيث اساليب الصناعة مثل الربط بالغزل والكوابل . ويرى احد الكتاب  
 ( . . . ) ان دولة البطالسة كانت متمصرة في كثير من عاداتها وتقاليدها واساليب  
 صناعتها . وأنشأ ملوكها كثيرا من الآثار على نفس النمط المصري ( . . . ) (١) .

انتهت الحضارة اليونانية بموت كليوباترة ودخلت مصر تحت حكم الرومان ، والمعروف  
 عن الرومان انهم كانوا قمع حرب ونضال وكانت لهم السيادة في وقت ما على ايطاليا كلها  
 وشبه جزيرة البلقان وجزيرة صقلية وغيرها . ومع ذلك فان الرومان كما ذكر احد الكتاب  
 ( . . . ) أخذوا حضارتهم عن الاغريق ، ونجد هم وهم يحكمونهم يتعلمون عنهم وعلى  
 ذلك فقد اخذ النمط الروماني تعاليمه عن النمط الاغريقي الذي اخذه بدوره عن النمط  
 المصري والاسيوي ( . . . ) (٢) وفي ضوء ما تقدم يبدو انه لا توجد تفرقة قاطعة بين  
 نمط الحفر الاغريقي والروماني ، لان الصناع والمصممين كانوا من الاغريق او ممن  
 الرومان المتعلمين على الاغريق . كما انهم كانوا يميلون لكثرة الزخارف لاسيما  
 المحفورة ، وانعكس شغلهم بكثرة الزخارف على مبانيهم التي كانت تغطي معظمها  
 بزخارف محفورة . ولم يخل أناثهم من الحفر البارز المسطح والحفر الغائر والعالي  
 والجسم . وبعد أن ساد الرومان معظم بلاد العالم ، واصبحت املاك الامبراطورية

(١) عبد القادر عايد ، فتحي السباعي ، " الحفر " ، ص ١٣٣ .

(٢) أحمد أحمد يوسف ، محمد عزت مصطفى ، " خلاصة تاريخ الطرز الزخرفية والفسون  
 الجبيلة " ، م . النهضة ١٩٤١ ص ٩٨ .



الرومانية مترامية الاطراف ، رأى قسطنطين بعد اعتناقه للديانة المسيحية ان يقيم عاصمة للامبراطورية الشرقية على انقاض بيزنطة الاغريقية ذات الموقع العنبر وسماها باسمه " القسطنطينية " : غير ان اصراف حكام الرومان في البذخ واستهتارهم وضعفهم في الاشراف على املاكهم ، اغرى بعض القبائل بالامعان في تهديدها حتى تم لها الاستيلاء على اغلب املاك الدولة الرومانية . وكان من نتيجة هسده الاحداث ان انحطت الدولة الرومانية وسقطت وانقسمت الى دولتين ، الدولة الشرقية وفيها تحول النمط الروماني الى النمط البيزنطي والدولة الغربية وفيها تحول النمط الروماني الى النمط الرومانسكي . وبهنا من هذا العرض ذلك التحول الجذري في الفلسفة العامة ، حيث تغيرت معها عناصر الزخارف الرومانية تغيرا دينيا وتشكل هذا التعبير في مصر في نمط جمع بين الطرازين الاغريقي والروماني بالاضافة الى التأثير الشرقي المنقول عن فنون آسيا الصغرى وفارس . ونشأ عن هذا المزيج نمطا متجانسا حيث استغرقت عملية التجانس هذه من جمع واستبعاد ومنح فترة طويلة أصبح للنمط البيزنطي بعدها مميزات الخاصة التي لا تخطئها العين ، والتزمت الزخارف المحفورة بعناصر الزخرفة البيزنطية التي تمثلت نفس ورقة الأقتنا الاغريقية والرومانية المحورة مع تحوير في اطرافها وجعلها مدببسة ثم بدأ طرأ عليها من رموز الديانة المسيحية كالصليب والكأس والحمامة والظاوس والوحيدات النباتية المبتكرة المأخوذة عن عناقيد العنب واورافه ، كذا الوحدات المستعارة من الفنون الشرقية كما سبق الاشارة اليها . وفيما يتصل بالحفر البيزنطي يذكر انه لم يكن هناك حفارون انقطعوا لعمل التماثيل ، ولكنهم اهتموا بصنوعات الحفر الخشبية والماجية والفضية والذهبية ذات الحفر الخفيف الحفر البارز المسطح .

### نمط الحفر القبطى :

فى مصر اعتنق بعض المصريين المسيحية منذ اولى عهدها وكانوا قلة يقيمون شعائهم الدينية فى مقابر الفرانة هربا من ضروب الاذى والعدوان الذى كان يقع عليهم من الرومان الوثنيين فى ذلك العهد . وقد عكف القبط فى الايام التالية على مواصلة الاعمال الصناعية لاسيما الحفر على الخشب ، ويشير احد الدارسين الى ذلك بقوله : ( . . . ) من الصناعات التى برع فيها الاقباط ، الحفر على الخشب ، وهناك مجموعة من الافايز الخشبية التى ترجع الى القرنين الرابع والخامس الميلادى عليها زخارف بارزة تمثل القصص المسيحية ، ورسومة باسلوب قريب من الطبيعة الى حد كبير . ومجموعة اخرى ترجع الى القرنين السادس والسابع الميلادى تكاد تقتصر زخارفها على رسوم هندسية بحتة (١) . ويلاحظ الباحث ان الاقباط نفذوا نفس زخارفهم المحفورة الى جانب الرموز والقصص المسيحية اشكالا هندسية كثيرة تتكون من السبع والمثلث والمسدس ، بالإضافة الى العناصر النباتية .

وبالمتحف الزراعى فى قسم الزراعة القديمة فى دولا ب العرض رقم ٢٨ قطعة من خشب الجميز تحمل رقم ٤٢٣٩ عليها زخارف نباتية محفورة بطريقة الحفر البارز المسطح ذكر عنها من واقع سجلات المتحف انها وجدت بمنطقة الشيخ عبادة بملوى منذ العصر القبطى ، وحدد تاريخها بالقرن الثالث الميلادى - سوف نخصها بالشرح والتوصيف فى الباب الرابع من هذه الرسالة - ومن الواضح ان الاقباط فى مصر (١) د . سعاد ماهر : " أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى " ، الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ، عن دراسة قدمت فى العيد الألفى للاهرة بندق عمر الخيام بالزمالك فى ١٩٦٩ / ٣ / ٢٢ .

اهتموا بإدخال أسلوبهم المميز في الحفر في كثير من أثاثهم الديني لاسيما محاريب الصلاة والحواجز الخشبية التي اشتملت على حشوات زخرفت بوحداث محفورة ومقتبسة من النباتات والازهار . وما ذكره احد الكتاب يمكن ان نتبين السمة المميزة لنمط الحفر القبطي خاصة عند مقارنة هذا القول بالنماذج الموجودة بالمتاحف واثاث الكنائس المعاصرة لأن يقول هذا الكاتب ( . . . ) بعض مشغولات الحفر في الكنائس - كالكنيسة المعلقة بمصر القديمة - كانت تشبه في طابعها الزخارف الجصية التي نراها على الجامع الأزهر والمتشكلة المستطاع في تفادي ايجاد خلفيات للأشكال والحليات المحفورة على الحجر ، وعلى هذا النمط المميز للحفر القبطي ، بعض من النماذج مثل الهيكل الخشبي القائم بكنيسة ماري جرجس وبعض المشغولات الخشبية بكنيسة السيدة بربارا بمصر القديمة والتي يتوسطها باب به حشوات بداخلها وحدات زخرفية داخل جامات بعضها حيوانية ، أو من الطير ، وبعضها تمثل مناظر للصيد بها عدد من الآدميين .

ويلاحظ في بعض الحشوات الأفقية مراعاة التماثل بين الوحدات الادمية او الحيوانية المستخدمة ، بينما نرى ارضيات هذه المشاهد قد امتلأت هي الاخرى بحليات نباتية قد تكون نابعة من أشكال آنية الزهور مما يؤكد في شكله العام وفي تماثله الناحية الهندسية التي تتمثل في هذا النوع المميز للحشوات الخشبية المحفورة منذ العهد القبطي ( . . . )<sup>(١)</sup> . ويحتمل جدا مزاوله الحفارون من أقباط مصر لحرفة الحفر ، لصنع أدوات استهلاكية بجانب إستخدامها لأغراض تجميل الأثاث ، يدعم هذا الرأي ما جاء في إحدى دوائر المعارف الخاصة بالفنون والتي ترجع انتشار طباعة الأقمشة بالقوالب الخشبية منذ القرن الرابع الميلادي .

1- Lamm G.J., "Fatimed Wood Work" (G. Bult. Inst. Egypt T. 18, 1935-1936), p. 64.

### الفترة الثالثة

(٦٤٠ م حتى ١٥١٢ م)

#### الحفر في العهد الإسلامي :

بعد استعراض نمط الحفر في العهد القبطي وما سبقة من عهد أخذ عنها عناصر وحداته الزخرفية ، ثم أعاد إخراجها بما يتفق وفلسفته الدينية التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالطقوس والرموز والقصى الديني . نعود فنذكر أن الأساليب الهيلينية والقبطية ظلت تؤثر على عناصر زخارف الحفر في الخشب حتى بعد الفتح الإسلامي ، يؤيد هذا القول أحد الكتاب حيث يقول (٠٠٠) أن مصر ظلت نفس الفترة السابقة للفتح الإسلامي خاضعة للحضارة البيزنطية ، لذلك نرى أن الأخشاب التي يرجع عهدها إلى القرن الأول الهجري قد زخرفت بحليات عديدة نلمس فيها الأثر البيزنطي (٠٠٠) (١).

ولما كان الدين الإسلامي دين توحيد لا يعرف الطقوس ولا الرموز ، كان على المشتغلين بالفنون التشكيلية والحرفية أن يتخلوا عن الرسم الدينية والعناصر الزخرفية ذات المعنى الرمزي الخاص عند الديانات الأخرى والتي لم تعد تتعمق وتعاليم الدين الجديد . كما أن مصر ظلت لفترة بعد الفتح الإسلامي متأثرة ببعض التقاليد القبطية لاسيما في فنون الحفر ، وذلك لأن العرب كما جاء في قول أحد الكتاب (٠٠٠) لم يكن لهم في سابق عهدهم تقاليد راسخة ، لذلك اعتمدوا على

1- Pauty E., "Les Bois Sculptés Jusque A l'Epoque Ayyoubid, Catalogue Générale de Musée Arabe du Caire, 1931".

الصناع وارباب الحرف والفنون من أهل البلاد المفتوحة لتشبيدها ما يريدون ، وصنع ما هم في حاجة إليه من مختلف الفنون التشكيلية . لذلك سادت في العصر الاسلامي المبكر معظم الاساليب الفنية التي كانت مستخدمة في هذه البلاد قبل إخضاعها للحكم (١٠٠) (١). كما يرى كاتب آخر في هذا الصدد ايضا (١٠٠) انه يتعذر على المرء احيانا أرجاع بعض نماذج الحفر على الخشب في مصر الى القرنين السادس والسابع الميلاديين ، وذلك استنادا الى أن الوحدات الزخرفية التي حُفرت على الخشب كانت قد تأثرت بالفنون البساسانية والقبطية باستثناء الخطوط الكوفية الموجودة عليها . غير ان الطابع الهندسي الذي اتسمت به الحشوات الخشبية في الفنون الاسلامية على وجه العموم لم يكن وليدا عن الحضارة الاسلامية حيث نراه في العديد من الحضارات السالفة (١٠٠) (٢).

#### نمط الحفر في العهدين الأموي والعباسي :

عرف الطابع الاسلامي في الحفر على الخشب منذ العصر الاموي ويدكر احد الكتاب (١٠٠) ان النمط القبطي لم يكن قد اختفى او قضى عليه بدخول العرب لمصر بل ظل هو الاساس الذي قام عليه الفن الاسلامي فيها ، وذلك جريا على السياسة الحميدة التي اتخذها العرب ازاء البلاد التي فتحوها، حيث تركوا لاهلها حرية ممارسة فنونهم وصناعاتهم وادارة اعمالهم ، على أن يكون للفتح العربي مجرد الاشراف وتخطيط شؤون الدولة العليا وقيادة الجيش . ومن الاحداث السياسية

(١) محمد صدقي الجياخنجي : "الفن والتربية القومية" ، المكتبة الثقافية ،

عدد (١٨) ، ديسمبر ١٩٦٣ م ١٣٠ الى ١٣١ .

2- Lane-Poole Stanley, "Art of Saracens in Egypt", (London, printed by: J.S. Virtue and Co., Limited, City Road, 1886), p. 88.

التي كان لها شأن كبير يذكر في تاريخ الفن الاسلامي وبطريق غير مباشر، اشترك عرب مصري النزاع الذي قام بين الأمين والمأمون في العصر العباسي، فقد تحزب بعض الأعراب في مصر للأمين ضد المأمون، فلما انتصر المأمون وتولى الخلافة حضر بنفسه الى مصر وقضى على الثأثرين عليه بها . وتأديبا لهم قطع عنهم الأرزاق من بيت العطاء، فاضطروا الى النزول الى ميدان الأعمال من زراعة وصناعة، ومن هنا اندج العرب بأهل مصر من قبط وغيرهم، وتصارهوا معهم وتقلدوا بتقاليدهم وعاداتهم وفنونهم وحرفهم بطبيعة الحال (١٠٠) (١). ويبدو مما سبق ذكره ان نمط الحفر الاسلامي قام في عهده الأولى على أسس من فنون البلاد التي خضعت للدولة الاسلامية المترامية الأطراف، وإذا أردنا أن نتحرى الدقة فان الحفر الاسلامي في بدايته قد تأثر بمسحة بيزنطية واضحة، عندما كانت دمشق عاصمة الدولة الأموية، أما في العصر العباسي فقد تأثر بالنمط الساساني عندما انتقل مركز الخلافة الى عدة بلاد مثل الرقة وسامرا ودمشق ثم بغداد مرة أخرى . ولما كانت مصر في فترات معينة ولاية اسلامية تتبع دمشق في العصر الاموي وتخضع لخلقها الدولة العباسية اينما كانت عاصمة خلافتهم، فقد كان من الطبيعي ان تسير فنونها وحرفها في تلك فنون وحرف عاصمة الخلافة، وتنهج نهجها .

#### نمط الحفر في العهد الطولوني :

(١٠٠) يوجد بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة العديد من النماذج الخشبية التي ترجع الى العهد الطولوني وهي ذات زخارف تتميز بالسعة العمق في الحفر (١) د . سعاد ماهر : "أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة".

مع ضيق في الأرضية . وهذا النمط يشبه الى حد كبير الأسلوب العراقي في فن  
الحفر ، وليس هذا بغريب حيث نقل أحمد بن طولون الى مصر الكثير من أصول  
الفن العباسي في سائر التي نشأ بها ومن ثم طبقت هذه الأصول الفنية الجديدة  
في بناء وتأثيث وزخرفة مسجد ابن طولون ، وقد غلف سقفه بعروق محفورة من الخشب  
تشمل الطابع الطولوني في الحفر أصدق تشييل (١) . وذكر كاتب آخر في معرض  
حديثه عن نمط الحفر الطولوني ، فاشار الى ازدياد خبرة المصريين في هذه الحرفة  
جيلا بعد جيل حيث يقول ( ٠٠٠ ) عرف الحفر في الخشب منذ العصر الأموي ،  
وازدادت الدراية به في العصر العباسي والعصور التالية ، ولقد وجد في قصر الحير  
الغربي الذي بناه هشام بن عبد الملك في أوائل القرن الثامن الميلادي خشب  
محفور ومدهون ومدهب عرضت نماذج منه في قصر الحير في المتحف الوطني بدمشق ،  
ووجد ايضا في القصور العباسية في الرقة خشب مماثل ، عرضنا نماذج منه في قاعة  
الرقة بالمتحف وهي تعود الى ما بين القرنين التاسع والحادي عشر الميلاديين ، نعني  
بذلك ان الحرفة كانت معروفة قبل الاسلام واعتنى بها العرب منذ فجر حضارتهم  
فكانوا منذ العهد الاموي حسب ما كان شائعا يجعلون موضوعات زخارفهم لاسيما  
المحفورة نباتية ويجعلونها تقليدا للطبيعة او قريبة منها ، ثم اخذوا يحورونها في  
العهد العباسي حتى اصبحت بعيدة عن الطبيعة شيئا فشيئا الى ان عدت مجردة  
عن الروح الطبيعية في الطراز الاخير لاسراما ، وصارت شبيهة بالعناصر الجصية  
المصبوبة من حيث ضيق الارضية واحدا يداب الجوانب الهندسية (٢) . ويذكر

1- Pauty E., "Les Bois Sculptés Jusque A l'Epoque Ayyoubid, Catalogue Générale de Musée Arabe du Caire, 1931", p. 21.

(٢) العشيق (ابو الفتح) : "اعادة انشاء القاعة الأثرية الشامية" عن دورية الجمعية  
الجغرافية ، مجلد ١٢ سنة ١٩٦٢ ص ١٢٥ - ١٦٠ .

كاتب آخر نمط الحفر الطولوني فنجده يتفق مع ما ذكره (ابو الفتح) فيقول  
 (١٠٠) الأخشاب الطولونية تمثل طرازاً من الحفر منحرف الجوانب وتظهر فيه  
 الصناعة الطولونية التي تخلق زخرفة من بضعة فروع حلزونية تغطي الأرضية كلها  
 ويتجلى فيها الابداع والبراعة النادرتين ، وقد يغطي الترتيب الخشبية من الخشب  
 الطولوني رسم تخطيطي أو آخر موضوعاته نباتية تحيط به اشربة من أقراص صغيرة  
 محفورة ، أو فروع مستديرة أو مربعات أو أشكال مستطيلة (١٠٠) (١) . أما ما يتصل  
 بنوع الحفر الجسم في العصر الطولوني فلو صح ما ذكره المقرئ عنه لفادنا ذلك  
 الى نتيجة ترجح وجود هذا النوع من الحفر في بعض العهود الاسلامية فقد ذكر  
 في وصف بيت الذهب: أن خمرأويه (١٠٠) جعل في قصره على مقدار قامة ونصف  
 صورا في حيطانه بارزة من خشب معمول على صورته وصور حطايه والمفنيات اللاتى  
 يغنيها ، بأحسن تصوير وأبهج تزويق (١٠٠) (٢) . ويرى كاتب آخر ما يفيد وجود  
 تماثيل في مصر الاسلامية قبل انشاء سامرا أو على الأقل قبل قدم ابن طولون والبا  
 عليها (٣) . وقد ذكر المقرئ عن نوع الحفر المفرغ في خطه بما يؤكد استخدامه  
 ضمن الأنواع الأخرى من الحفر في العصر الطولوني حيث يقول (١٠٠) عندما مات  
 أحمد بن طولون وتولى بعده ابنه خمرأويه ، أقبل على قصر أبيه وزاد فيه وبني برجاً  
 من خشب "الساج الهندي" المنقوش بالنقر النافذ - بمعنى المحفور حفراً مفرغاً -  
 ليقوم مقام الأتفاص الخاصة بالطيور (١٠٠) (٤) . وفي دار الآثار العربية مطعة من  
 (١) زكى محمد حسن: "الفن الاسلامى من الفتح العربى وحتى نهاية العصر الطولونى"  
 مكتبة النهضة ، ١٩٤٨ ، جز (١) ص ٩٤ .  
 (٢) المقرئ: "المواظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار" ، ١٤٤١ م ، ج ١ ص ٣١٦ .  
 (٣) زكى محمد حسن: "فنون الاسلام" ، مكتبة النهضة ، ١٩٤٨ ، ج ١ ص ٩٦ .  
 (٤) المقرئ: "الخطط" ، ج ١ ، ص ٢٢٨ .



الخشب الطولوني عناصر زخرفتها شكلت على هيئة عصافيرين متقابلين ومحفورة بأسلوب الحفر الواطي المسطح . وبالمقارنة بينها وبين أنواع الخشب الطولوني يلاحظ عليها أيضا عمق الحفر وضيق الأرضية وتقوس حروف الوحدات البارزة كما ان هذا الأسلوب من الحفر نجده مشابها لبعض أنواع من القوالب أو الاختام أو البصمات الخشبية للطباعة التي التزمت بهذا الاتجاه فيما بعد . ولواننا عاودنا الحديث عن الحشوة الطولونية السابقة التنويه عنها يتبين لنا انها قد توحى من حيث موضوعها بمسحة قطبية هدت واضحة في تصميم الطائرین وتقابلهما ، مع تماثل في وحداتها ، مما يرجع شيئا من المداومة والمواصلة في التقاليد المصرية التي لم يستطع أسلوب الطولونيين المستورد من بغداد والرقعة وسامرا ان يحياها ، وهكذا نستطيع ان نشير ان النمط الاسلامي في عمومها اخذ قوامه الروحي من شبه الجزيرة العربية ، اما قوامه المادي فقد تمت صياغته في اماكن اخرى كانت للفنون والحرف فيها قوة وحياة قبل امتزاج القوام الروحي الجديد بهما . غير ان هذا ليس بالقول الفصل انما يذكره الباحث بعد مقارنات ، وبناء على ما تجمع لديه من الآراء السابقة الاشارة الى بعضها في هذا الباب .

#### نمط الحفر في العهد الفاطمي :

في العهد الفاطمي ازدهرت الفنون والصناعات المختلفة ، وكان طبيعيا ان تنشط الحركة الفنية في خط مواز للخط الحضاري الذي اتخذته سياسة الدولة . فقد اتجه الفاطميون بعد ان تم لهم فتح البلاد الى تاسيس عاصمة جديدة تفي باغراض الدولة وتنافس عاصمة العباسيين . وقبل مناقشة نمط الحفر في العهد الفاطمي يحسن أن نعرض احد الآراء في التحول الجذري الذي حدث في عناصر زخارف موضوعات الحفر ، لعل ذلك يساعد على المقارنة بين النمطين في العصرين الطولوني والفاطمي . ويقول

هذا الرأي (٠٠٠) فى القرن الثالث الهجرى اى خلال العهد العباسى حدث انقلاب فى تاريخ الزخارف الاسلامية اذ اقتضت الزخرفة فى كافة المواد لاسمياً الجص والخشب على الزخارف النباتية المحورة والمحصورة فى الاشكال الهندسية وهى التى أطلق عليها الاوربيون كلمة "أرابيسك" وقد ظل أسلوب الزخارف النباتية مستعملاً فى الحفر على الخشب فى القرنين الثالث والرابع الهجريين . أما فى العهد الفاطمى فقد بدأت الرسم الادمية تظهر فى الحفر على الخشب ، بل لقد وجدت افاريز خشبية يبلغ طولها مئات الامتار كانت قد حُفرت كحليات تزيين الحوائط الداخلية للقصور الفاطمية وتحتوى على مناظر تصويرية تمثل الحياة الاجتماعية فى ذلك العهد أصدق تمثيل (١) (٠٠٠) . ومن بين هذه الافاريز ما هو موجود بالمتحف الاسلامى بالقاهرة ، وبالمقارنة نجد ان هذه الافاريز الخشبية تشبه الى حد كبير الحفر على الجص فى العهد الفبطى سواء من حيث الأسلوب الزخرفى او من حيث الموضوعات المتمثلة فى جامات نجمية او فى مستطيلات او أشكال هندسية اخرى . ويشير كاتب ثان الى ان (٠٠٠) هذه الرسوم التى ظهرت طرفة واحدة فى اخشاب بداية العصر الفاطمى ثم اختفت تماماً من نهاية ذلك العصر وحلت محلها مرة اخرى الزخارف الهندسية والخطية الكوميست المعروفة (٠٠٠) (٢) . ويذكر كاتب اخر ان الأسلوب الفاطمى قد تأثر بالنمط الفبطى حتى ذهب فى الغول الى حد ذكر فيه انه كان عهداً لحياء النمط الفبطى ، لاسيما ما بدا منه واضحاً فى معظم المنتجات الفنية للحفر على الخشب ، ويعزو ذلك

(١) د . سعاد ماهر : "أثر العنصر التشكيلى الوطنى القديمة على فن القاهرة " .

2- Lamm G. J. "Fatimid Wood Work" (G. Bult. Inst. Egypt T. 18, 1935-1936), p. 71.

الى افتراضات محددة فيقول ( . . . ) كان لفكرة تكوين خلافة منافسة للخلافة العباسية في بغداد نقطة تحول في تاريخ مصر الاقتصادي والسياسي والاجتماعي ، وكان لكل عامل من هذه العوامل الثلاثة الأثر المباشر على فنون مصر عامة وحرثها بصفة خاصة ، ومن الأحداث السياسية التي كان لها شأن يذكر في احيا' بعض تقاليد الفنون القبطية في نمط الحفر الفاطمي ، أنه كان في رأي خلفاء الدولة الفاطمية في بداية حكمها أنه ليس من الحكمة الاعتماد على مسلمي مصر ، لاسيما وأن الفاطميين كانوا يدينون بالمذهب الشيعي بينما الخلفاء من سبوقهم في الدولة العباسية كانوا يدينون بالمذهب السني ، ولما كان الناس على دين ملوكهم فقد كانت مصر بطبيعتها الحال في عهد العباسيين تدين بالمذهب السني . ومن غير المعقول أن يسمح الخليفة الفاطمي لشعبه أن يدين بمذهب آخر ، ومن ثم كيف يطمئن الفاطميون الى شعب سبق أن أعطى عهدا وذمة الى الخليفة الذي يدين بمذهب مخالف لمذهبهم . لذا رأى خلفاء الفاطميين انه من الأسلم التعاون مع أهل الذمة من المصريين خاصة الأقباط . واتسم العهد الفاطمي بالتسامح مع الأقباط خاصة بعد أن تزوج أحد خلفائهم وهو العزيز بالله من مسيحية ، كان لها أكبر الأثر في انتعاش سياسة التسامح مع المسيحيين ، ففويت الروابط الروحية والمشاركة الوجدانية بين خلفاء الفاطميين وبين الأقباط ، استفادوا من خبرات من أوتكوا اليهم الأعمال من قبض مصر لاسيما الذين توارثوا أسرار حرفة الحفر عن أجدادهم الذين ساهموا في الأثاث الديني للكائس والأنبية القبطية . وطبيعي بعد هذا التسامح ان نشاهد احيا' للتقاليد القبطية في صناعة الأخشاب خاصة المحفورة في بداية العصر الفاطمي ، الا أن هذه التقاليد أخذت تتطور شيئا فشيئا لتصبح نمطا اسلاميا بعد أن استبعد منها

ما ينهى عنه الدين او ما لا يوافق التقاليد الاسلامية ومن ثم مزج الباقي في بوتقة،  
واخرج نمطا متجانسا متناسقا . وقد استغرقت هذه العملية من جمع واستبعاد ومزج  
مائتي عام من الزمان اصبح للنمط الفاطمي بعدها مميزات الخاصة به (١٠٠٠) (١). ويتحدث  
كاتب آخر مشيرا الى المسحة القبطية التي ظهرت في اسلوب الحفر الفاطمي المبكر  
فيقول (١٠٠) الطابع الاسلامي المزيج بالسمة القبطية يسود المشغولات الخشبية  
الفاطمية في بداية عهدها ، فبعض النماذج التي وجدت بمقابر عين الصيرة - والتي  
نقلت بعدئذ الى دار الآثار العربية - تبين لنا مدى تاثر العهد الفاطمي بالنمط  
القبطي ، في اوائل عهده بمصر ، وتشمل ذلك في المشغولات التي تتوسطها  
حشوة بداخلها حفر يمثل فروعا نباتية تخرج منها اوراقا محورة على شكل مغزلسي ،  
على نحو ما نراه من حيث اسلوب الحفر على الجص في العصر القبطي ، فيرى الناظر  
اليها لاول وهله ان ثمة علاقة بينها وبين طراز الحفر القبطي . غير ان هذه الحليات  
نجدها قد تلاشت في اواخر العهد الفاطمي خاصة في القرن العاشر الميلادي،  
ولم يخلفها أي اثر من الزخارف السابق الاشارة اليها (١٠٠) (٢).

ما تجمع من مادة وعما سبق ذكره تتضح خصائص نمط الحفر في العصر الفاطمي  
وهو أنه قد أخذ يتأثر بالنمط القبطي لفترة محدودة ولا سبب معينة . بالإضافة  
الى انه قد نقل ايضا عن النمط الطولوني بالرغم من وجود فوارق طفيفة ناجمة عن تطور  
بطي في اسلوب الحفرين عهد وآخر . الا انه بعد فترة تالية لفترة التأثر بالنمط  
القبطي يتضح للناظر الى الخشب الفاطمي بعد القرن العاشر الميلادي ، ان عناصره

1- Lane-Poole Stanley, "Art of Saracens in Egypt" (London, printed by J.S. Virtue and Co., Ltd., City road 1886), p. 92.  
2- Lamm G.J., "Fatimid Wood Work" (C. Bult. Inst. Egypt T. 18, 1935-1936), p. 63.

المحفورة عن الوحدات النباتية تكاد تكون اقرب الى محاكاة الطبيعة . الا انه طرأ على اسلوب الحفر تحرر طفيف اخر روى فيه نفور العناصر الزخرفية ، بحيث اصبحت الارضيات اكثر عمقا على غرار ما هو متبع في اسلوب الحفر البارز العالي ، وجعلت انعرج لينة متداخلة ومتوازية ، وتحررت من الخطوط المغزلية المنحنية على شكل سلسل "S" المرتبطة بالحفر الطولوني والتي ترى بوضوح فوق بواطن بعض العقود بالجامع الطولوني . وهذه العناصر النباتية قد وزعت بحيث تملأ المساحة المراد زخرفتها . وفي الوقت نفسه حدث تغير آخر في اشكال الازهار والاوراق بحيث اخذ يخالف العناصر النباتية عناصر حية مأخوذة عن الحيوانات أو الطيور ، واصبحت الزخارف اكثر تعسيرا عن الحركة والحيوية لاسيما في الرسم الهندسية والكتابات الكوفية المعقودة . وقد استخدمت هذه الزخارف في زخرفة قطع الاثاث والناوير وكراسي المصاحف ومقاعد المقرئين والشبابيك والمشبريات والصدائق ، والكسوة الجدارية والدعامات والسفوف والمحاريب . ولم يستدل على ادلة حاسمة تفيد استعمال الحفر على الخشب لعمل قوالب خشبية للطباعة على الاقمشة حتى ذلك العهد ، الا ان أحد الكتاب قد أشار الى انه ( . . . ) في العصر الفاطمي كانت عجينة كعك العيد تقطع بواسطة قوالب خشبية محفورة ومجلاه برسومات بارزة تطبع على الكعك وتزخرفه بالنقوش ( . . . ) (١).

وان صح ما كتبه الكاتب السابق عن القوالب الخشبية الخاصة بكعك العيد . قد يبين لنا أن الحفر في الخشب استعمل لاغراض مختلفة في العهد الفاطمي ، ولم يقتصر استخدامه كحليات متممة للمشغولات ، أو كحشوات زخرفية قائمة بداتها وحسب ، انما استخدم أيضا لاغراض نفعية اخرى ارتبطت بعمل ادوات استهلاكية مثل قوالب اللعائن وبصات ختم الاجران وغيرها .

1- Lane-Poole Stanley, "Art of Saracens in Egypt" (London, printed by J.S. Virtue and Co., Ltd., City road 1886) p. 141.

ويتعذر تقويم النماذج التي اشار اليها الكاتب السابق عن قوالب نقش الفطائر حيث لم يتسنى للباحث فرصة للاطلاع على نماذج أصيلة منها ترجع لنفس الفترة التاريخية . غير ان المجموعة التي قد تكون مشابهة لقوالب ذلك العهد - ان تحقق افتراض عملها في العصر العاطمي - والمحفوفة بمتحف الفنون الشعبية الملحق بالجمعية الجغرافية في دولا ب العرض رقم ٣ وتشمل تسع قطع نادرة من هذه القوالب ، وبالرجوع الى المختصين بالمتحف لم يستدل على ما يلقى الضوء لزيادة المعرفة بها ، ولا عن تاريخ صنعها . ولعل في وجود بعض من هذه النماذج والتي يحتمل ان يكون تاريخ صنعها بعد الفترة الزمنية التي ذكرها الكاتب ما يرجح استمرار تواصل الحرف المرتبطة بالعادات والتقاليد ، فضلا عن تواصل استخدام الحفر على الخشب في مجالات متعددة .

وتمثل بصمات الطباعة الخشبية موضوع الرسالة ، نوع آخر من تلك الاستخدامات السابق الاشارة اليها . وسوف نواليها بالتحليل والتوصيف في البابين الثاني والرابع . نعود بالحديث الى اساليب الحفر الاسلامية التي تقدم ذكرها لاسيما ذات التصميم المتمثل في حشوات بداخل كل منها وحدات نباتية او هندسية . وان تعذر على الباحث الاهتداء - من خلال المراجع التي استشارها ومن دراسته للنماذج المعروضة في المتاحف - الى بصمات خشبية خاصة بطبع الاقمشة يرجع تاريخها الى تلك العصور ، غير انه قد تسنى له عن طريق مشاهدة وفحص عدد وفير من الاقمشة المصرية المبسوطة التي يرجع تاريخها الى ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر ، ان يتبين في عدد منها ، ما صم في شكله الكلي على اساس تقسيمه الى جامات وافرير بداخلها وحدات متشابهة ، بحيث يختلف كل افرير منها عن الافرير المجاور له من حيث تصميمه وتباين ألوانه . اذا كان الترابط بين الوحدات المحفورة على القوالب الخاصة بالفطائر

وأختام الاجران التى تيسر للباحث الاطلاع على بعض منها - اذا كان هذا الترابط - يتعدراستنباط تشابهه واتصاله بوضوح بتلك الانماط التى اوردناها فى معرض الحديث عن الحفر على الاخشاب فى العهد الاسلامى . الا أننا كما سبق القول قد نلمس صلة وثيقة فى تقليد بصم الاقمشة والمناديل الشعبية حتى فى القرن التاسع عشر بما تقدمها من اصول كانت تحكم التصميم الاساسى للحقصر على الخشب . ونلمس هذا التشابه فى تقسيم بعض قطع الاقمشة المصنوعة على شكل افاريز وجامات تيسر رؤية الترابط بين عناصرها . وبصمات الطباعة الخشبية المحفوظة بالمتحف الشعبى بالجمعية الجغرافية والتى سبق الاشارة اليها ، يلاحظ ان بعضها منها يكون وحدات مرتبطة ببعضها فى افاريز ، وكانت هذه الاماريز على ما يبدو تبصم بأسلوب يغرب الى الاذهان تصميمات الحشوات الخشبية القديمة كما ان بعضا من هذه البصمات - التى تمثل اسلوبا من اساليب استخدام الحفر لاغراض نفعية - كانت تستخدم لطباعة وحدات داخل اطارات هندسية سبق تقسيمها على المناديل الشعبية ، فتبدو كما لو كانت حشوات مستقلة فى تكاملها عن افاريز المناديل ، واصبحت بمثابة "قفلات" لها . وذلك قد يطابق ما كان متبعها فى الحلقات التى استخدمت فى المخطوطات العربية للتنبيه بانتهاء الحديث ، وانتقال الكلام الى موضوع اخر ، حيث تأتى قفلاتها على شكل وحدات نجمية او ما يشابهها .

#### نسط الحفر فى العهد الأيويسى :

العصر الايويسى قصير فى مدته ، لم يتجاوز ثمانين عاما من الزمان الا انه على قصره يذكر عنه انه لم يعرف الهدوء الا قليلا . ومع ذلك فقد استطاع صلاح الدين

الاستفادة من الظروف التي احاطت به . ومن الثابت تاريخيا ان صلاح الدين بعد موته شيركوه ، خلفه في الوزارة ، فنجح في اعادة مصر الى حوزة الخلافة العباسية في بغداد ، بعد استقلالها كحاضرة للخلافة الاسلامية في عهد الفاطميين اكثر من مائتي عام . ويذكر ان رجال العصر الايوبي حاربوا فسي جهتين . جبهة داخلية ضد المتعصين من الفاطميين الذين كانوا يسكنون بزمام الحكم ، وجبهة خارجية ضد الصليبيين وما عرف عنهم . ولقد كان من الطبيعي ان تسيطر فنون مصر في هذا العصر في تلك عاصمة الخلافة وهي بغداد مرة أخرى ، بعد ان استقل بها الفاطميين ابان العهد الفاطمي . وقد استبدل المذهب الشيعي مرة أخرى بالمذهب السني ، فاخفت تماما الرسوم الاديمة وحلت محلها مرة ثانية الزخارف الهندسية ، ويبدو ان ذلك مرده الى ان الشيعة كانوا اكثر تسامحا في تحريم الرسوم الاديمة حتى أصبح الطابع المميز للزخارف الخشبية في النمط الايوبي هو الاسلوب الهندسي ويقول احد الكتاب ( . . . ان العصر الايوبي يعتبر من عصور الانتقال التي كانت ذيلا لما قبلها ومهدت لما بعدها ) (١) . ويتبين لنا من ملاحظة اسلوب الحفر على الاخشاب الايوبية ، انها اخذت استعارات كثيرة من النمط الفاطمي لاسيما في الاساليب الفنية لأصول الصناعة التي ظهرت في العهد الفاطمي . ويجدر بنا ان نذكر ان الخط الكوفي الفاطمي لم يبطل استعماله دفعة واحدة - كما ذكر كثير من الكتاب - بل يتبين انه ظل يستعمل الى جانب خط النسخ الذي اشتهر به عناصر الزخارف الايوبية . ويتضح ذلك بعد دراسة أشهر

(١) د . محمد عبد العزيز مرزوق : " الفن الإسلامي في العصر الايوبي " ، المكتبة الثقافية ، عدد ٨٠ ، مارس ١٩٦٣ ص ١٢١ .



الوثائق التاريخية المصنوعة من الخشب وهو تابوت المشهد الحسيني ، المصنوع من خشب الساج الهندي والمزخرف بحشوات محفور عليها زخارف نباتية بطريقة الحفر البارز المسطح ، ويشاهد بين هذه الزخارف عناقيد العنب . ويبدو من طريقة حفر هذا التابوت نضج أسلوب الحفر المصري في ذلك العهد ومدى التفوق الذي وصل اليه الصانع في حرفته . والكتابة التي نراها على التابوت بعضها بالخط الكوفي ، وبعضها بالخط النسخ مما يرجح استعارة كثير من أساليب النمط الفاطمي في العهد الايوبي . ومقارنة الزخارف وطراز الكتابة بنماذج من الخشب الفاطمي ذي النقوش النباتية والخطية ، يتبين لنا مدى صحة استنتاج الكاتب السابق في اشارته الى أن نمط الحفر الايوبي اخذ الكثير من عناصر زخارفه واسلوب حفره من العهد السابق له . الا انه بعد فترة لاحقة لبداية حكم الايوبيين أخذت الكتابة بالخط الكوفي تختفئ واستبدلت بخط النسخ في معظم الحالات الزخرفية ، كما ان الزخارف النباتية فسي الحشوات ازدادت دقة وعمقا . ومن المنتجات الخشبية التي تبرز بوضوح الطراز الايوبي بعد مرحلة الاولى تابوت الامام الشافعي الذي يتألف جوانبه وقفاؤه من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة مجمعة في " اطباق نجمة " تكون من تألفها معا اشكالا هندسية من نجم ومثلثات وهي السمات المميزة للتكوين الزخرفي في هذا العصر . والاجزاء الحابسة لهذه الحشوات محلاه هي الاخرى بخطوط متوازية محفورة على التابوت ، والتابوت غني بالنقوش المكتوبة باستعمال الخطين الكوفي والنسخ . كما ان الدقة في صناعة هذا التابوت والامعان في حفر حشواته - حتى ان بعضها لا يتجاوز في مساحته سنتيمترا مربعا - ترجع لظروف اليلاد السياسية التي تسببت في ارتفاع ثمن الاخشاب المستوردة بسبب الحروب الصليبية منذ اواخر العصر الفاطمي

وطوال العصر الايوبي ، مما حمل الصناع على الحرص في تشغيله ، وعدم اهمال  
اى قطعة من الاخشاب الفنية مهما صغر حجمها . وما يثير انتباهنا في نمط الحفر  
الايوي دقة الزخارف الهندسية وادخالها مع الزخارف النباتية في تكوينات تكسبون  
أحيانا متناحية في الصعير . وقد وصف أحد الكتاب هذه السمة بقوله (٠٠٠) يبدو  
ان العصر الايوبي قد اتخذ الحشوات الخشبية الصغيرة التي زودت بحليات نباتية  
سمة لفته ، حيث بدت النقوش المحفورة على الخشب في ذلك العصر ، كما لو كانت  
تطرزا مجسما على الاخشاب ، واتخذت الخطوط حينذاك مظهرا موجا ، كما  
كانت نهاية بعض الكلمات تصيح حلية زخرفية ينهى بها الصانع زخارف الحشوات (١) .

#### نمط الحفر في العهد المملوكي :

بانتها العهد الايوبي انتقل الحكم في مصر الى دولتي المماليك البحرية ثم  
البرجية وخلال حكم المماليك شهدت مصر نهضة عمران شاملة ، فانشئت الجوامع  
والمدارس والفصور والاضرحة والوكالات والاسيلة ، وطبىعى ان تسير الصناعات والحرف  
في خط مواز لخط الانشاءات . ويذكر ان الصناعات في ذلك العهد تميزت بالدقة  
وكثرة الزخارف لاسيما الهندسية المتعددة الاضلاع ، المتشابكة والمتداخلة والتي  
تكون من تداخلها احداثيات لمعينات ومربعات وغيرها من الاشكال الهندسية  
المجردة . وكثرت الاطباق النجمية التي تكون في تالفها مع بعضها اشكالا هندسية  
من مسدسات ومثلثات . وفي ذلك العصر استطاع العاملون في الاشغال الخشبية  
- من نجارة وحفر وتطعيم وخرط - ان يبدعوا في زخرفة الحشوات بالرسم الدقيقة

1- Weill David, "Les Bois A'Epigraphes Jusque A L'Epoque Mamlouke" (Catalogue du Musée Arabe du Caire 1931), p. 51.

والتي يبدو أنها كانت تتميز بأنواع المراوح النخيلية والفروع والورقات • والاسلوب الهندسى المتداخل أبرز صفة مميزة للخشب المملوكى وقد تخلو تكويناته — من حيث عناصرها — من أى موضوع زخرفى محدد على غرار الموضوعات الاجتماعية التى كانت تنفذ فى العهد الفاطمى خاصة المبكر منه • ويتضح مما تجمع لدى الباحث من مادة: أن أساليب أخرى من الحفر قد ازدهرت فى العهد المملوكى مثل تطعيم الحشوات بخيوط وشرطة من نوع آخر من الخشب والعاج والصدف • كما استحدث نوع آخر من الحفر • وهو الحفر للداخل تمهيدا لمثلث أو تطعيمه بالصدف والعاج والعظم • ومن أمثلة ذلك مصراع باب فى دار الأتار العربية بالقاهرة • فوام زخرفته حشوات صغيرة كثيرة الاضلاع • ومنقوش عليها بالحفر البارز رسم محلاة "بفتحات" رفيعة مسن العاج • وقد جمعت هذه الحشوات على شكل أطباق نجمية • ويذكر أحد الكتاب (١٠٠) أن ابداع ما وصل إلينا من الحفر على الخشب فى عصر المماليك يتجلى فى المنابر التى تشهد باتقان هذه الصناعة فى ذلك العصر • ومن أكدما منبران يرجعان الى القرن السابع الهجرى • الأول حشواته من خشب الساج الهندى والابنوس ومزخرف بالرسم النباتية الدقيقة • والثانى هو الذى امر بإنشائه لجاسع الصالح "طلوع" الأمير "بكتش الجوكندار" • حشواته مطعمة أيضا بالسن و دات زخارف نباتية دقيقة • ومن مقتنيات العهد المملوكى أيضا منبر فى مدرسة "الجائى النبوى" بالقاهرة • حشواته (مدقوقة بالأوبى) — أى مزخرفة بالاسلوب الحفر — ومحاطة بالشرطة من السن • ومن المنابر الهامة منبر المدرسة العفرية بالقاهرة ومنبر مسجد المؤيد • كذلك منبر المدرسة الباسطية ومدرسة الاشبراى ومدرسة فايتباى — ويذكر الكاتب فى هذا الصدد أسماء بعض المهرة من الصناع

الدين حذقوا صناعة الحفر على الخشب في ذلك الوقت مثل "احمد بن عيسى" ويدكر  
انه هو الذى حفر المنبر الموجود الآن بالخانقاه — ١٠٠٠ (١)

---

(١) حميد بن علي الرفاعي : "الصناعة في مصر" مطبعة مصر - القاهرة ، ١٩٣٥ ص ٥٠٢

## الفترة الرابعة

(١٧٥١م حتى بداية القرن التاسع عشر)

### العصر العثماني :

في اوائل القرن السادس عشر تعرضت مصر للغزو العثماني ، فتحولت القاهرة بعد ان كانت حاضرة لامبراطورية مترامية الاطراف الى مجرد عاصمة ولاية ، ضمن الولايات التابعة للعثمانيين وظلت على هذا الحال نحو ثلاث قرون تحت حكم العثمانيين المزعزع تتنازعها الاهواء ، وتلعب بمقاديرها الاعاصير السياسية ، ويتبين لنا مما سبق ذكره تاريخيا عن ذلك العهد ان فترة الحكم العثماني ترتب عليها ركود وكساد في مجالى الفن والصناعة خاصة بعد ان جمع السلطان سليم الميرة من الصناعات والمشهورين من الحرفيين . ويذكر انه نقل من ارباب الحرف ما يقرب من ١٨٠٠ صانعاً ، يساند هذا القول الجبرتي فذكر : (٠٠٠ عندما رجع السلطان سليم الى بلاده بعد ثمانية اشهر من فتح مصر ، ولما خلعي من امر مصر ، اخذ معه الخليفة العباسي ، فانقطعت الخلافة والبايعات للعباسيين ، واخذ في صحبته ما انتقاء من ارباب الصنائع التي لم توجد في بلاده ، بحيث ان مصر قد نحوئيف وخمسون صنعة (٠٠٠) (١) .

ويذكر كاتب اخر ان السلطان سليم ارسل هذه الطائفة من الحرفيين الى القسطنطينية (٠٠٠ بحجة بناء جامع هناك مماثل لجامع السلطان الغوري ، وحرمت مصر من جهود هؤلاء الصناعات حاذق الصناعة ، واخذت تنونها في التأخر ولم يبق بها الا صناعات

(١) محمد قنديل البقل : " المختار من تاريخ الجبرتي " ، كتاب الشعب رقم ٢٧ - مطابع الشعب ، ١٩٥٨ ص ١٤ .









[illegible]

ترفع على (اسطوانات) ثم تكرر في ثلاثة الارباع الاخرى لتكون وحدة التصميم الكلى للمساحة . ويدوان وحدة التصميم هذه كانت ترسم على الخشب بواسطة الاسطمة ثم تفرغ بادوات تغريغ على ان تلتصق بعد تنظيفها على السقف او المساحة ليمسح البروز المطلوب على غرار الحفر البارز المسطح . ومن بصمات الطباعة الخشبية التي تيسر للباحث الاطلاع عليها ما نفذ بهذه الطريقة ، وسوف نواليه بالشرح والتوصيف في الباب الرابع من هذه الرسالة . نعود بعد هذا لنمط الحفر العثماني فنذكر ان اسلوب الحفر فيه يختلف عن الاسلوب المصري والعربي ، الا ان ما أشار اليه الكاتب جريقان قد يلقي الضوء على اسباب هذا التباين في الاسلوب فيقول (١٠٠) ان شعب مصر في العصر التركي كان خليطاً من اجناس متباينة فنجد التركي بجوار المغربي والعربي بجوار العربي واليهودي بجوار المسيحي واللاتيني بجوار الرومسي والارمني بجوار الهندي والاوربي بجوار الاسيوي . ولكل من هؤلاء الحرية في اتباع عاداته وتقاليده وممارسة حرفه والخضوع لقوانين بلاده (١٠٠) . ويرجح الباحث ان لهذا الخليط من الاجناس خاصة ارباب الحرف منهم اثر في نمط الحفر الذي ارتبط بأذواق الاجانب الذين هاجروا الى مصر ويذكر احد الكتاب ما يؤيد هذا القول الخاضع باستيطان هذا الخليط من الاجناس في مصر خلال هذا العهد حيث يقول (١٠٠) بعد ان وافق السلطان التركي سليمان الثاني على منح الدول الاجنبية فرمان الامتيازات الاجنبية في مصر شجع الكثير من الاجانب في الهجرة اليها (١٠٠) (٢) . وقد وجد هؤلاء من اسباب الحماية

(١) جريقان افاجار : "احوال الاراضى المقدسة" ، ص ٤٨٣ - ٤٨٤ .

(٢) محمد قنديل البقلى : "المختار من تاريخ الجبرتي" ، كتاب الشعب رقم ٢٧ - مطابع الشعب ، ١٩٥٨ ص ٧٧ .

ما شجعهم في الاستيطان بمصر . ومن هؤلاء الاجانب وكما ذكر احد الكتاب (٠٠٠) من لم يقنع فقط بممارسة حرفته او ترويج تجارته بل راحوا يفرضون اساليبهم على النمط العربي المصري (٠٠٠) (١).

### الحملة الفرنسية وأثرها على الحرف :

جاءت الحملة الفرنسية بالكثير من العلماء والفنانين الى مصر ، وبعد تحطيم الاسطول الفرنسي في خليج ابي قير ، وانقطاع الصلة بينها وبين فرنسا ، سعت الادارة الفرنسية الى تنظيم بقايا الحرف والصناعات المصرية في ذلك الوقت على اسلوب جديد يتفق وحاجياتهم . واهتم علماء الحملة الفرنسية بتسجيل فنون الصناعات الحرفية وغيرها ، كما ترجم الكثير من الكتب الفرنسية بعد ذلك ، لاسيما ما يتصل منها بالفنون والحرف ما كان له اكبر الاثر في تطويرها بمصر منذ ذلك العهد .

وفي عهد محمد علي كان الانتاج الصناعي يساير المتطلبات الحربية ، ولقد اجبر محمد علي الصبية على التعلم في مصانعه ، لانه كان يرى في تعليمهم للصناعات اكبر قوة له في تنفيذ اغراضه وفي استقلاله الداخلي والخارجي ، حتى سياسة البعثات التي اتبعها ارتبطت بالدرجة الاولى بالجيش ، باستثناء عدد قليل من المبعوثين ارسلوا للخارج لتعلم بعض الحرف للافادة منهم في مصانع الدولة ومرافقها العامة التي احتكر محمد علي غالبيتها . وسوف نذكر بعضا من هذه البعثات الفنية تفصيلا في الباب الثاني لعلاقتها بحرفة الطباعة بالبصمات الخشبية .

(١) حسين علي الرضا : " الصناعة في مصر " ج ١ ص ٤٩٤ .

### خاتمة الباب الأول

نستخلص مما تقدم في هذا الباب أن أنماط الحفر قد ارتبطت على ما يبدو بالاحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وقد ساعد استقرار الأوضاع في البلاد على وجود حياة الترف والبدخ التي سادت مصر في فترات مختلفة ازدهرت فيها الحرف والصناعات . كما كان لتعاقب الحكم وتنوع هوياتهم منذ الفتح الاسلامي لمصر على يد عمرو بن العاص وتعيين الولاة من قبل خلفاء الامويين والعباسيين واتباعهم من الامراء الطولونيين ثم الاخشيديين ثم الفاطميين مع مطلع القرن الثامن الميلادي . تلاه ظهور الدولة الايوبية في اواخر القرن الحادي عشر ومطلع القرن الثاني عشر ، وما تلاه مباشرة من حكم المماليك الى بداية حكم الاتراك العثمانيين . نتبين ان حرفة الحفر في الفترات الاسلامية التزمت بأنماط وطرز سبق ذكرها ، الا اننا نجعلها هنا في ان الحفر قد لاقى في العصور الاسلامية مع غيره من الفنون الاخرى انتشاراً واسعاً ، ادى الى تشابه واشترائه في خصائص عامة ، وهي استخدام الخزارف الهندسية والنباتية دون غيرها من العناصر الاخرى في الحفر على الخشب منذ العهود الاولى من الحضارة الاسلامية ، وينفس الاسلوب الذي كان سائداً في العصر القبطي مع اضافة شريط من الكتابة العربية يكاد يكون دائماً آيات قرآنية . وفي القرن الثالث الهجري اى منذ العصر العباسي حدث انقلاب في تاريخ الخزارف الاسلامية ، اذ اقتصر الخزارف على الوحدات النباتية المحورة والمحصورة في الاشكال الهندسية ، وظل اسلوب الخزارف النباتية المحفورة مستعملاً في الحفر على الخشب الى ان طرأ عليه تطور آخر ، ففي العصر الفاطمي بدأت الرسم الادمية والحيوانية تظهر في الحفر على الخشب ثم اختفت تماماً هذه الرسم في نهاية

وفى العهد العثمانى تدهورت اساليب الصناعة عما كانت عليه ، فاتمسم  
الانتفيذ باستخدام الاساليب المفردة للاصل ، ويبدو أن الحرفيين قلدوا المهارات  
القديمة فى فنون الحفر ، مما نتج عنه اعمال زائفة بعيدة عن الاصالة والتقاليد  
الفنية للفنون السابقة لعهدهم .

كما ان روح الحفر من حيث عناصره ووحداته الزخرفية قد اختلفت عن الروح  
المصرية والروح العربية ، ويرجع ذلك الى عاملين : الاول هو افتقار مصر الى  
الصناع والمصممين الامراء الذين دفع العثمانيين الى استيراد الصناع الاجانب من  
خارج البلاد . والعامل الثانى كان لرغبة الاتراك فى طمس معالم الروح المصرية  
فى الخزاف والحليات وايداعها بالذوق التركى والاجنبى الدخيل على مصر .

وبعد انتهاء الحملة الفرنسية على مصر ، سعت الادارة الفرنسية الجديدة  
الى تنظيم بقايا الحرف والصناعات التى كانت فى حالة من الاضمحلال فاهتم علماء  
الحملة الفرنسية بتسجيل الفنون والحرف وغيرها ، كما ترجم الكثير من الكتب الفرنسية  
بعد ذلك وبخاصة تلك التى تتصل بالفنون والحرف مما مهد الطريق لمحاولة تطويرها  
واعادة احيائها فى مصر .

أما عهد محمد على والذي بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر ، فسوف يدكر  
تفصيلا فى الباب الثانى .

## الباب الثانى

### تصنيع البصمات

عقب العرض التاريخى الموجز الذى تناوله البحث فى بابه الاول ، يتعرض الباب الثانى لدراسة مشاكل تصنيع البصمات الخشبية ، والاساليب الفنية التى اتبعت فى صنعها ومدى صلتها بالانماط وطرز المشغولات الخشبية السابقة للقرن التاسع عشر .

ويتعين علينا قبل الحديث عن تصنيع بصمات الطباعة الخشبية خلال القرن التاسع عشر ، أن نقف على بعض سماتها ، وملامحها الأساسية ، ومدى صلتها بالانماط والطرز التى كانت قائمة فى مشغولات النجارة - لاسيما المجملعة بالحفر - فيما سبق ذلك التاريخ بعدة قرون ، وربما أثرت هذه الطرز وتلك الانماط على الكثير من اساليب التصميم فى الفنون والصناعات والزخارف والحليات التى استمرت حتى القرن التاسع عشر محتفظة بقالبيها الفنى التقليدى القديم .

ويجدر بنا قبل تحليل أصول هذه الانماط التى يرجع ان تكون صناعتها بصمات الطباعة الخشبية قد تأثرت بها فى القرن التاسع عشر ، استعراض ما ورد بخصوص هذه الحرفة التى يرجع أنها قد تكون من بين الحرف الموهلة فى التقدم ، والطباعة - يقصد بها فى هذا الباب " البصم أو الختم " ببصمات أو قوالب مصنوعة من الخشب أو النغار أو غيره - عرفت ومارسها الانسان البدائى فى عصور ما قبل التاريخ بأسلوبه التلقائى وفقا لمعتقداته الخاصة . ومن المعروف ان الانسان البدائى

كان يستغل كفه الذى يخمسه فى دم الحيوانات التى يصيدها ومن ثم يطبعها او ييصمها على جدر الكهوف التى يلجأ اليها ، فقد كان يتخذ هذه الطريقة كوسيلة لتنفيذ وحدات رموزه التى كان يطبعها على جدران الكهوف ومدخلها ، كتعويذات تحمي من شرعائه لاسيما من الوحوش ، ثم اخذت اشكال المبصومات واساليب طباعتها تتطور حتى اهتدى الانسان الى ابتكار اشكال اخرى غير عناصر بصمة الكف او القدم . ويعتقد انه اهتدى الى تلك الاشكال عن طريق التأمل والملاحظة لما يحيط به من عناصر الطبيعة المختلفة ، بالاضافة الى ما قد تتركه آثار اقدامه وآثار ارجل الحيوانات على الارض والرمال ، ومن ثم تأثيرها المباشر على الاراضى المبللة وغيرها ، يؤيد هذا القول احد الكتاب حيث يقول (٠٠٠) اهتدى الانسان الاول بطريق الصدفة الى عملية الطبع حينما جلس بملابسه الجافة على ورق الشجر المبتل بالماء ، ووجد ان هذه الاوراق تركت اثرا لشكل النبات على ملابسه وبالعكس عندما جلس بملابسه المبتلة بالماء على ورق الشجر الجاف فوجد بملابسه ايضا اثرا لشكل النبات ، ومن هذا الوضع الذى جاءه عفوا وبطريق الصدفة لملاحظته المستمرة لاثار اقدامه على الطين ، ولظلال اوراق الاشجار على الارض بالاضافة الى اثار تلك الاوراق على ملابسه الجافة السابق الاشارة اليها . بدأ يوطب اوراق بعض الاشجار بالماء ثم يضغطها بنفسه فسوق الفطاش لتترك اثرا يستمتع بمنظره ويعجب بزخارفه (٠٠٠) (١) . ويبدو ان فكرة الطباعة على الاقمشة نشأت عند الانسان البدائى من ملاحظته المستمرة للطبيعية التى تحيط به فى كل مكان . ومن هذه الطبيعة وعناصرها اخذ ينوع فى وحدات

1- Knecht and Fothergill, "The Principle and Practice of Textile Printing", (London 1935), p. 20.

ومناصرا شكل الميصومات ، وبالتالي اخذ يفكر فى وسائل اخرى للبصم غير استخدامه  
بصمة كفه او قدمه ، ويرجح انه اهتم الى ابتكار صناعة البصمات من الخامات البيئية  
المحيطة به كالأحجار وشعف القرع ومقايظ من فروع الاشجار التى قام بحفرها فى مراحل  
تاليفة .

ويحتمل معرفة المصريين القدماء لطباعة الاقمشة منذ الدولة الوسطى او قبلها ،  
يؤيد هذا الاحتمال ما ذكره احد الكتاب فى معرض تحليله للرسم الجدارية لاحدى  
مقابر بنى حسن منذ الاسرة الثانية عشر ، فيقول ( ٠٠٠ ) الوحدات المطبوعة على ثياب  
النسوة الساميات ، مطبوعة بلون ثابت من الازرق ولون الحناء والاخضر والاحمر (١) .  
وفى الباب الرابع من هذه الرسالة وفى شكل ( ٤٥ ) صورة لرسم جدارى عن احدى  
رسم مقابر بنى حسن ، تمثل بعض النساء الساميات يرتدين ملابس مصنوعة من  
اقمشة مطبوعة . ويشير كاتب اخر الى حقبة تالية من الزمان ، عرفت فيها مصر  
طباعة الاقمشة . مما يرجح استمرار ومداومة معرفة الصناع المصريين لها جيلا بعد جيل ،  
وقد اكد الكاتب فى حديثه الى شهرة بعض المدن المصرية فى النسيج والطباعة  
حيث يقول ( ٠٠٠ ) للطباعة جذور راسخة فى مصر منذ عمق التاريخ ، وان بعض  
البلدان المصرية اشتهرت بطباعة الاقمشة بالقوالب اليدوية منذ العصور الوسطى ،  
ومن بين ما ترك عن هذه العصور من اثار وتحف قطع كنانية مطبوعة بمدينة اخميم  
يرجع تاريخها للقرن الرابع الميلادى ( ٠٠٠ ) (٢) . والمتحف الملحق بقسم الفنون  
فى معهد الدراسات القبطية بالقاهرة ، قطع من النسيج ، والنسيج المطبوع قد تكون  
1- Devenport, "The Book of Custom" (New York 1948), p. 22.  
(٢) زكى الرشيدى وآخرون : "تطور الصناعات فى مصر القديمة" ١٩٥٦ ص ٢١ .



من الانواع المشار اليها فى النص السابق ، خاصة وأن من بينها قطع من النسيج المطبوع يرجع للقرن الرابع الميلادى ومنسوب ايضا لمدينة اخميم . وعن تلك الفترة ايضا لاحظ الباحث من بين القطع المعروضة بالمتحف الزراعى فى قسم الزراعة القديمة فى دولا ب العرض رقم ٢٨ قطعة من خشب الجعيز ، - مثبتة تحت رقم ٤٢٢٨ - محفور عليها زخارف نباتية بطريقة الحفر البارز ، وقد ذكر عنها فى سجلات المتحف انها وجدت بمنطقة الشيخ عبادة بطوى منذ القرن الثالث الميلادى ، وقد اشير اليها فى الباب السابق ، الا اننا نعود هنا فنواليها بالوصف والتحليل ، وهى على ما يبدو لم تصف بعد توصيفا منهجيا ، انما كان الغرض من عرضها فى المتحف وفى قسم الزراعة القديمة بالذات ، كان على ما يبدو لاثبات استخدام المصريين لخشب الجعيز فى اغراض متنوعة من الاشغال الخشبية ، ومنها الحفر فى الخشب . ويحتمل ما لوحظ على هذه القطعة - من حيث تكوين كتلتها واسلوب حفر الزخارف فيها ومقاساتها وتشابهها فى كثير من الوجوه مع بعض من بصمات الطباعة الخشبية صنع القرن التاسع عشر - انها كانت تستخدم كقصة للطباعة ، لاسيما وان المنطقة التى وجدت فيها هذه القطعة المحفورة قد ذكرت فى العديد من المراجع ، كمدينة من المدن المصرية التى اشتهرت بإنتاج النسيج والنسيج المطبوع فى العهد القبطى . وقد أورد ذكرها أحد الكتاب (١) فى معرض حديثه عن المنسوجات القبطية فى مدن مصر ، ومن بينها منطقة الشيخ عبادة . كذلك اشار اليها كاتب اخر فى سياق حديثه وتصنيفه لما تركه العهد القبطى فى مصر ، من نسيج وبصومات اشتهرت بها بعض المدن والبلدان ، ذكر من بينها منطقة الشيخ عبادة واخميم (٢) .

- 1- Etart L., "Optic Clothes", (Bankfield Museum Note-talifax 1914), p. 35.
- 2- Kendrick, "Catalogue of Textiles from Buoying Grounds in Egypt" (London 1920), p. 12.

نخلص عن معرفة الطباعة في مصر منذ العهد الفرعوني بالإضافة الى ما ذكره بعض الكتاب عن شهرة بعض المدن المصرية بممارستها منذ القرن الرابع الميلادي . الى احتمال معرفتها كحرفة في مصر منذ العهود المصرية القديمة ثم الوسطى ، يدعم هذا الرأي ما جاء في احدى دوائر المعارف الخاصة بالفنون والتي ترجح انتشار طباعة الاقمشة في القرن الرابع عشر الميلادي (١) . ويحتل ايضا انتشارها في العصور الاسلامية .

قد تكون هذه اللوحة التاريخية المختصرة للتعرف على مدى معرفة المصريين لهذه الحرفة ، والالام بأصولها عبر التاريخ كذا احتمال استمرار مداومة هذه المعرفة جيلا بعد جيل ، ولعل من المفيد أن نذكر بشئ من التحديد ان ما يمتنا من هذا المجال يتشمل بالدرجة الاولى في الوصول من خلال توصيف مجموعة الفوالب الخشبية التي تيسر للباحث الاطلاع عليها مما تبقي عن هذه الفترة الى الاساليب الفنية التي اتبعت في صناعة تلك البصمات الخشبية خلال القرن التاسع عشر ، وصلتها بأنماط وطرز مشغولات النجارة في العرون السابقة لهذا القرن ، ثم دراسة مدى تأثير تصميمات وأشكال الوحدات المحفورة على هذه البصمات بطرز وطرق الاداء الشائعة التي كانت فائقة في الحفر على الخشب . كذلك تحليل طبيعة هذه الحرفة التي تبين للباحث انها تمارس للان على نطاق محدود جدا ، كحرفة شعبية . وما يثير الدهشة حقا ما لاحظته الباحث من انه لم يطرأ تغيير يذكر على اساليب وطرق صناعة هذه البصمات الخشبية لان بالرغم من تادم

1- Dagobert D. Runes and Harry G. Schrickel (eds.), "Encyclopedia of the Arts" (New York, Philosophical Library, Inc., 1964), p. 808.

العهد عليها وظهور الوسائل الحديثة من اساليب وطرق الطباعة الاخرى . والمادة التي تجمعت لدى الباحث عن طبيعة هذه الحرفة تدل على ان لها كيانها النوعي الخاص ، وتتمثل نوعية هذا الكيان في المجالات المتباينة التي يمارسها ارساب هذه الحرفة كخبرة ذات كيان مترابط ، تتخللها المهارات المختلفة الخاصة بكل مجال على حده .

ويرجو الباحث الامادة من دراسة طبيعة هذه الحرفة ونوعيتها ، كذا من دراسة الاساليب الفنية التي اتبعت في صناعة وحفر وتشكيل البصاات الخاصة بها في ميدان التربية الفنية ، وسوف ياتي الحديث عنها في باب لاحق . وفيل تحليل اصول هذه الانماط التي صممت قوالب الطباعة في القرن التاسع عشر بسمات وملامح محددة ، نذكر بعض ما ورد بخصوص هذه الصناعة لاثبات وجودها ضمن الصناعات التي لاقت رواجاً مع مطلع القرن التاسع عشر ، الامر الذي لافى اهتمام المسؤولين حينذاك . ويذكر احد الكتاب (١٠٠) ان محمد علي في سياسته التعليمية خصص لها بعض المبعوثين لتلقى علومها ونظمها في اوروبا بعد ان تأكد له انه ليس من الحكمة دوام الاعتماد على الاجانب ، وايضا اهل البلاد من المصريين بمعزل عن الاشتراك في انهماض البلاد والقيام على مرافعها (١٠٠) (١). لهذا رأى محمد علي ان يأخذ العلم عن الغرب مباشرة ، وبدأ يرسل الى اوروبا مجموعة من الدارسين المصريين والأتراك ، ليأخذوا من علم الغرب وأدابه ، ويحذقوا فنونه وصناعاته ، حتى اذا عادوا الى مصر كانوا له اعوانا ومساعدين . فيقولون ادارة المصانع التي قاموا بإنشائها . وقد جاء ذكر البعثات الصناعية التي ارسلها محمد علي السن (١) احمد عزت عبدالكريم : " تاريخ التعليم في عهد محمد علي " ، مكتبة النهضة ، ١٩٣٨ ص ٤٢٠ .

النمسا وفرنسا وانجلترا عام ١٨٢٩ في الجريدة الرسمية حينذاك فذكر ان (٠٠٠ عدد المبعوثين جميعا ثمانية وخمسون ، منهم اربعة وثلاثون الى فرنسا لدراسة صناعة البصمة والالات الجراحة والساعات والصباغة وصناعة الشمع والافشة والاسلحة (٠٠٠) (١) .

و قد ايد كاتب اخر هذا الخبر و اضاف اليه بعضا من اسماء المبعوثين الى بعثة فرنسا عام ١٨٢٩ وتخصصاتهم ، فذكر اسم خليل البقلي ومحسن محيسن اللذين ارسلوا ضمن هذه البعثة للتخصص في صناعة بصم الشيت (٢) . ثم استطرد الكاتب فكتب في نفس المرجع تقريرا عن هذين المبعوثين فقال (٠٠٠ جاء عن خليل البقلي انه كان يتعلم بفابريقة (قلنكار) وهي كلمة تركية معناها الرسم بالقلم ، كما ذكر اسمه فيها هكذا (خليل البقلي النقاش) ، وفي نص الوقائع ان اثنين ارسلوا لتعلم بصم الشيت ، فرجحنا انه احدهما ، لأن هذه الصنعة لها علاقة كبيرة بالرسم والنقش . وقد كان بمدينة ليون بفرنسا ثم سافرا الى لندن كما فعل الكثير من اخوانه ثم عاد الى فرنسا . وكانت اجرة تعليمية في عشرة اشهر من دراسته ٢١٧٦ فرنك و ١٨ صلدي .

وقد عاد خليل البقلي الى مصر في اوائل عام ١٨٣٦ م ، والمبعوث الثاني وهو حسن محيسن وقد ذكر اولا في الدفاتر باسم حسن محيسن ثم ذكر عدة مرات باسم حسن مقيسن . ونرجح ان لقبه مقيسن محرف عن محيسن لاشتباه حرف الحاء بالقاف في الفرنسية ، وان جوار توجه به وقاويل عليه في تعلم صناعة النقش . فاستتجننا انه تعلم مع خليل البقلي الآتف الذكر صناعة بصم الشيت لان لها علاقة كبرى بالنقش .

وقد عاد ايضا الى مصر في ديسمبر ١٨٣٨ م (٠٠٠) (٣) .

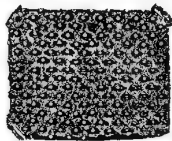
- (١) الوقائع المصرية ، العدد الصادر في ١٦ ربيع الثاني ١٢٤٥ هـ الموافق ١٥ اكتوبر سنة ١٨٢٩ م .
- (٢) عمر طوسون : " البعثات العلمية في عهد محمد علي " ، مطبعة صلاح الدين بالاسكندرية سنة ١٩٣٤ م ، ص ٧٠ .
- (٣) عمر طوسون : المرجع السابق ، ص ٨٩ و ٩٠ .

الى نوع هذه التصميمات بالرجوع الى البصمات المحفورة التى تبقت من هذه الفترة من خلال توصيفها وتحليل محتواها ، بالإضافة الى دراسة نوع التصميمات المنقذة على قطع الأقمشة المبصومة التى ترجع الى القرن التاسع عشر وألتي قد يرجع تاريخها الى قرون تسبق عهدى محمد واسماعيل ، بل ربما امتدت فى قدمها الى عهد توت عنخ آمون من القرن الثامن الميلادى . ولقد اتبعت للباحث فرصة للاطلاع على مجموعة كبيرة من بقايا هذه الأقمشة كانت فى حوزة أحد هواة جمع الآثار سبق الاشارة اليه فى مقدمة الرسالة ، وبمضى مجموعة كبيرة من هذه الأقمشة المبصومة التى لم يعرف تاريخها على وجه التحديد قام الباحث بتقسيمها الى عدة مجموعات .

مجموعة مبصومة على أقمشة كتانية أو قطنية غليظة ، يغلب على وحداتها الطابع الهندسى . وفيما يلى بعض نماذج من البصمات التى يقوم الباحث بتصنيفها وقد لاحظ أنها تطابق من حيث تصميمها تلك الطائفة من المبصومات التى يرجع انشائها الى القرنين الماضيين . وهذه البصمات الخشبية موضحة صورها فى أشكال ( ١ ، ٢ ، ٣ ) .



شكل (٣)

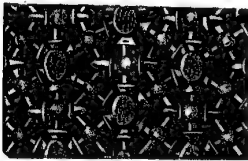


شكل (٢)

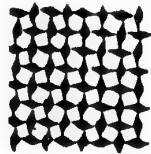


شكل (١)

وتلك المصنوعات التي اعتمد عليها الباحث في مقارنته ، سوف يأتي توصيفها فسى  
الباب الرابع . ونراها في غالبيتها تميل الى الألوان الداكنة مثل الأزرق النيلة  
والأحمر الطوى الداكن ، ومن هذه الوحدات الهندسية المصنوعة على تلك المجموعة  
ما يطابق وبماثل ، ما يطلق عليه صناع هذه الحرفة الحاليين اسم ( بصمة عين الكنكوت)  
وهي المثلة في شكل (١) و (٢) . غير أن هذا الطابع القديم تتخذ فيه وحدة  
غير الكنكوت اللون الفاتح بينما تتخذ الأرضية اللون الداكن ، بعكس المصنوعات  
ال حديثة من هذه الوحدة ، حيث تتعكس الآية وتظهر الأرضية فيها بلون فاتح  
بينما تبدو وحدة عين الكنكوت ذات الطابع الهندسي بلون داكن .



شكل (٥)



شكل (٤)

ومن بين الوحدات ذات الطابع الهندسي التي تغلب على هذا النوع  
من المصنوعات ، فئة تتخذ الصلبان كوحدة لتصميماتها ، ونلاحظ أن هذه الطائفة  
المشار إليها تحاكي نموذجاً من أشغال الخشب القديمة مثل المشربيات المخروطة  
الخاصة بالكائنات والمساجد ، وشكل رقم (٤) يمثل رقعة من قماش مبصوم على هذا

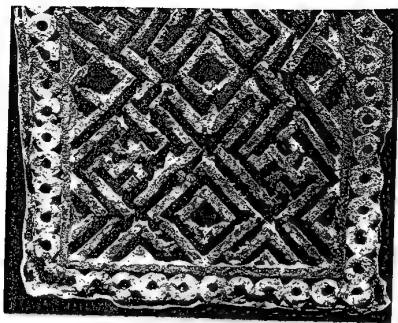
انحو أوردها أحد الدارسين في دراسته المعاملة عن بصمات الطباعة ، نشرت في مدينة حماة بسوريا . وسوف نناقشها تباعا في هذا الباب<sup>(١)</sup>. أما شكل رقم (٥) فيمثل قطعة من مشربية مديمة أوردها كاتب آخر في كتاب له ووصفها بأنها (٠٠ قطعة من أشغال الخشب الدقيقة التي تغن المهندسون من أقباط مصر في تنفيذها خصيصا لجامع ابن طولون في القرن التاسع الميلادي ، وهي محفوظة - على حد قوله - بمتحف جنوب Kensington (٠٠٠) (٢). وهو المعروف حاليا بمتحف البريت وفكتوريا بالملكة المتحدة . وبالمقارنة بين رقعة الفاشر المبصومة والنموذج المشار اليه نجد أن اسلوب البصمة يماثل اسلوب تصميم النموذج الخشبي .

ومن المبصومات ما هو مأخوذ عن الأشكال الهندسية البسيطة المجردة ، ونراها تتخذ وحداتها من العناصر التي تتداخل مع بعضها مكونة تكرارات طولية وعرضية على غرار التقسيمات الهندسية التي راجت في الزخارف الإسلامية خاصة نماذج الحفر ذات الزخارف المتعددة الاضلاع والمتشابكة المتداخلة ، والتي تتخذ عناصرها من الأشكال الهندسية البسيطة المجردة مثل المربع أو المثلث أو المسدس ، وقد تحاكى تلك المبصومات ذات الطابع الهندسي السابق الإشارة اليه قطعة اثرية من الحفر على الحجر يرجع تاريخها للقرن الثامن الميلادي ذات زخارف هندسية ، وقد وردت في مجموعة المناظر الفوتوغرافية لحفريات القسطاط (٣) .

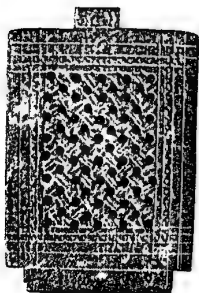
1- Gaulmer J., "Note sur les Toiles Imprimees de Hama" (Bulletin d'Etudes Orientales, Damas, To., 7 & 8, 1937), p. 275.

2- Lane-Poole Stanley, "Art of Saracens in Egypt" (London, printed by J.S. Virtue and Co. Ltd., City Road 1886), p. 151.

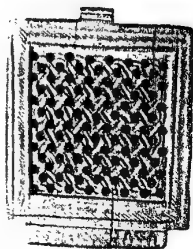
(٣) حفريات القسطاط : "مجموعة المناظر الفوتوغرافية" ، مطبعة دار الكتب المصرية



شکل (۶)

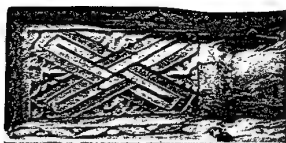


شکل (۸)



شکل (۷)





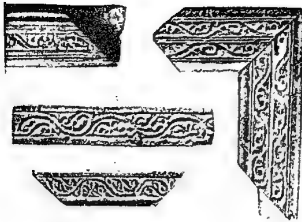
شکل (۹)



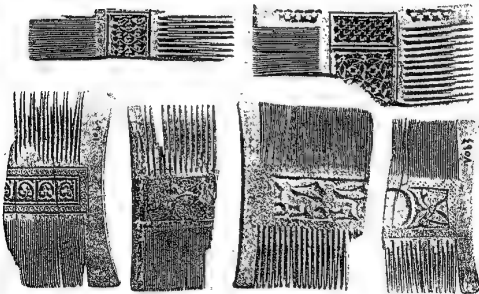
شکل (۱۰)



شکل (۱۱)



شكل (١٢)



شكل (١٣)

وموضحة في هذا الباب في شكل (٦) . كذلك نجد من بين تلك المصنوعات ذات الطابع الهندسي ما يشبه حشوة خشبية وردت في كتالوج المتحف الاسلامي<sup>(١)</sup> تحت رقم ٤٦٢٩ ذكر عنها انها وجدت بمقابر عين الصيرة ويرجع تاريخها للقرن العاشر الميلادي وهي ممثلة في شكل (٩) . ومن بين هذه الطائفة من الاقمشة المبرصومة الهندسية التكوين ما يشابه قطعة خشبية يرجع تاريخها الى القرن الثامن الميلادي، مثل الوحدات المحفورة على شبك صغير - وجد ضمن حفريات القسطنطينية - محفوظ بدار الآثار العربية ، ومثبت في المرجع السابق تحت رقم ٢٢٨٥ ومثل في هذا الباب في شكل (١٠) .

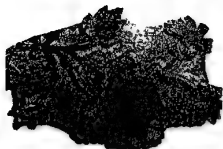
مجموعة ثانية تتخذ المشجرات اساسا لزخرفتها . من قطع الاقمشة المبرصومة بالمصنوعات ذات الوحدات المشجرة ما يشبه الحشوة الخشبية السواردة في الكتالوج السابق تحت رقم ٤٣٨ ومثلة في شكل (١١) . وربما ذكرتنا وحدة عين الكتوت المبرصومة على هذه الطائفة من الاقمشة ايضا بوحدة زخارف تلك الحشوات التي وجدت بالقسطنطينية والمثبتة في نفس المرجع تحت رقم ٤٧٥٦ ، ٤٨٥٨ وهما مثلتان في شكل (٧) و (٨) من هذا الباب .

وهناك طائفة اخرى من المصنوعات تجمع زخارفها بين الوحدات النباتية والتكرارات الهندسية ، او بين التكرارات الهندسية وعناصر من الطير او الحيوان ، ونجدها تحاكي بعض من الزخارف المحفورة على بعض المشغولات الخشبية

1- Pauty E., "Les Bois Sculptés Jusque A L'Epoque Ayyoubide Catalogue Général de Musée Arabe du Caire 1931".

الواردة في كتالوج حفريات العسقاط في اللوحة رقم ٢٧، ومثلة في شكل (١٣) من هذا الباب، وفي كتالوج المتحف الاسلامي وردت ايضا صور لاجزاء من اطارات، ودلف شبك محفور في تكرارات نباتية تتخذ شكل الامريز، وهي ممثلة في شكل (١٢). وبالمقارنة نجد انها تشابه بعض المبصومات ذات الزخارف المشجرة والتي تتكرر وحداتها في خطوط طولية او عرضية.

عبرانه يتعذر القطع بقيام هذا الربط بين تلك الافشة المبصومة وهذه الطائفة من الاخشاب القديمة، خاصة وان بعض هذه الافشة ربما كانت مبصومة منذ عهود اقرب الينا من القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وما يرجح هذا القول وجود بصمة ورقية تيسر للباحث الاطلاع عليها ضمن المجموعات الخاصة، وهي تمثل شريط ورقي مما يستعمل في (صندوق الدنيا الشعبي) يمثل مناسك الحج، مرسوم بين اطار يرجح انه بصم ببصمة خشبية نلمح في وحداتها ما يشبه تلك التي اوردنا ذكرها عن الحشوات الاسلامية القديمة، حيث نرى في عناصر البصمة الخشبية - المبصوم بها شريط الحج - وحدة الزهرة ووحدة اخرى تشبه وحدة عين النكتوت ووحدة ثالثة مسننة. ومن هذه الوحدات الثلاث يتكون تصميم البصمة كوحدة لتكرار اطار الرسم الذي يبلغ طول التكرار فيه حوالي ١٢ سم وعرضه نحو ٣ سم، حيث اخذت وحدة ذلك التكرار تبصم مكملتها حول الرسم الذي يمثل مناسك الحج. والبصمة هنا بصمت بلون طويں داكن على سطح الورقة الذي كان مطلبيا بلون معصر، وهذا الشريط يرجح ان يكون تاريخه من القرن الثامن عشر، عبر ان الوحدة الواردة فيه تشبه الى حد كبير ما جاء في تلك الطائفة الاولى من الافشة المبصومة اي المجموعة الهندسية.



شكل (١٥)



شكل (١٤)

نعود بعد هذا بالحدث عن المجموعة المشجرة فنذكر أنه من بين العديد من بقايا الأقمشة في هذه المجموعة ما يوضح لنا أسلوباً آخر يتميز بالوحدات المشجرة التي تبهم فيها وحدات على أرضيات مسطوية ، وشكلاً (١٤) و (١٥) يمثلان بصمتان خشبيتان تنتميان إلى هذه الطائفة . ووحدات تلك المبصومات تتداخل فيها العناصر المبصومة بعضها في بعض ، فيرى اطار وحدة الزهرة مثلاً محدد بلون يتداخل فيه لون آخر يصبغ بهصة ثانية ، وهذا النوع من الأقمشة المبصومة التي ربما ذكرتها نسي زهورها ونباتاتها بطابع قد يكون متأثراً بالطابع الفارسي أو بمناطق جبلية تكثر فيها أشجار السرو التي اتخذت منه وحدات مثلت هذا النوع من الأشجار الذي ينسب وجوده في مصر .

وهناك طائفة ثالثة من المبصومات ترى فيها بعض صنوف الحيوان أو الطير مثل النمر وغير ذلك ، أدخلت بين وحدات الزهور والأزهار ، ومن مجموعة الأقمشة السالف ذكرها طائفة أخرى أدخلت فيها بين الوحدات المبصومة عبارات خطية

كتب بخط نسخى يمتد بطول الأقمشة أو الناديل، وهذا يرجع أن تكون المجموعات المشجرة والأخرى التى ترى بين وحداتها عناصر لحيوانات أو طيور والثالثة التى تسترج وحداتها بكتابات خطية ، أحدث من تلك التى تشبه فى وحداتها وحدات عناصر الحفر الخشبي فى المعهود التى سبقت المصر الفاطمى أو أعقبته مباشرة .

نعود بعد هذا العرض المختصر لتلك المجموعة من الأقمشة المبصومة فنسرد ذكر طائفة أخرى من البصمات الخشبية تيسر للباحث الاطلاع عليها ودراسة عناصر وحداتها المحفورة، وقد تمثلت هذه الطائفة فى مجموعة من القوالب والبصمات القبطية الخاصة بختم القرايين ، والتى تلتزم سواء كانت قديمة أو حديثة بطابع خاص فى الحفر على الأخشاب ، يشبه فى تقاسيمه الهندسية ذلك الطابع الذى ذكرناه فى القنينة الأولى من الأقمشة المبصومة .



شكل (١٧)



شكل (١٦)

والحديث عن هذه البصمات لاسيما القديمة والتى لا يبعد تاريخها أكثر من القرن السابع عشر أو الثامن عشر ، نلمس فيه كما سبق القول نوعا من الاستمرار ،

حيث يرجح أن تكون وحدات عناصر البصاة فيها تحاكي بشكل حفرى نماذج أقدم عهدا . وهذه كانت بدورها على ما يبدو تقلد ما كان يسبقها وهكذا ، وشكلا (١٦) و (١٧) يمثلان نموذجان من نماذج بصاة أجران الغلال والقربان .



شكل (٢٠)



شكل (١٩)



شكل (١٨)

ومن الملاحظ أن الأحرف الرومانية القديمة قد استخدمت في الكتابة كحليات لاسيما في قوالب القران التي انتشرت منذ العهد القبطي ، وهذه البصاة الخاصة بالقران تشبه بدورها أختام الأجران القديمة في الأديرة القبطية ، وفي الأشكال السابقة يوضح شكل (١٩) صورة كلية لخاتم الجرن يأخذ شكلا اسطوانيا ذو حفرة في وسطه ، وعلى سطحه العلوى والسفلى أشكالا محفورة بطريقة الحفر الغائر ، وشكلا (١٨) و (٢٠) يوضحان السطحان العلوى والسفلى لهذا الخاتم . وتجد الحفرة على سطحى القالب اتخذ وحداته عن حليات تعبر عن اسم المسيح كعلامة مميزة تختم بها الفتحات العليا والسفلى للأجران بواسطة هذا النوع من القوالب المزدوجة ، وكانت هذه القوالب على ما يبدو تعلق من وسطها في زناز الراهب المكلف بحراسة الأجران . ويبدو أن

الطابع الهندسى الذى اوردنا ذكره قد اقتبس من قوالب القرايين القبطية ، واستمر ايضا على نحو شديد الشبه بتلك الوحدات الهندسية المبسوطة على الاعمشة ، ونلاحظ استمرار نفس النمط فى فترة زمنية لاحقة للفترة العبطية متمثلا فى قوالب الفطائر التى تطابق من حيث طريقة الحفر والشكل وحدات الحفر فى قوالب القرايين فى العهد القبطى ، فنلمس هذا الاستمرار السابق الاشارة اليه فى اختتام القرايين متمثلا فى قوالب الفطائر . وقد تعدد الانتهاء الى مجموعة كاملة لهذا النوع من البصمات ، اذا استثنينا نمودجا واحدا او اثنين سوف نورد هما فى توصيفنا اللاحق . وقد يغب على مجموعات البصمات الخشبية التى نقيم بتوصيفها فى هذا البحث الطابع المشجر الوارد ذكره فى تقسيمنا الذى تقدم .

وهناك احتمالات ترجح ان ارباب هذه الحرفة فى مصر خلال القرن التاسع عشر كانوا من الاجانب خاصة الارمن الذين هاجروا الى مصر واستوطنوها ، وكانت صناعتهم الاصلية الحفر على الخشب ، ثم اتجهوا الى صناعة قوالب الطباعة ومن ثم امتننوا حرفة الطباعة على القوالب التى كانت معروفة فى ذلك الوقت باسم حرمسة ( بسم الشيت ) . ويذكر احد الكتاب ما يؤيد رواية استيطان بعض الارمن فى مصر خلال هذا العهد فيقول ( ٠٠٠ ) فى اواخر عهد عباس الاول قامت حرب القرم بسبب تركيا وروسيا عام ١٨٥٣م واشتركت فيها مصر ، وقد هاجر من ازبرك كثير من الارمن الفارين من الحرب ، واستوطنوا مصر ، وبسبب تلك الحرب انتعشت بعض الصناعات بجانب الصناعات المتصلة بالجيش والاسطول واستمرت تلك الحالة من الانتعاش حتى نهاية حرب القرم فى سنة ١٨٥٦م فى اوائل عهد سعيد (١) . ويؤيد كاتسب (١) أحمد الحنة : " تاريخ مصر الاقتصادى فى القرن التاسع عشر " القاهرة ١٩٥٠ ص ١٨٣ .



آخر تلك الواقعة مضيها اليها ما يشير الى نشاط هؤلاء الارمن حيث يقول (١٠٠٠) انه خلال تلك الحرب التي استمرت ثلاث سنوات وهاجر خلالها من أزمير الى مصر كثير من الارمن - وكان محمد علي قد استحضر في عام ١٨٢٢ م كثير من الارمن كخبراء في الزراعة خاصة زراعة الخشخاش - فتكونت منهم ومن مهاجري حرب الفرم جالية ارمنية كبيرة ، وكان منهم من يعمل بالصناعات الحرفية اليدوية التي اختفت من مدينتنا انتشرت في تركيا كثير من الحرف التي اشتهرت بها مصر ، خاصة حرفة الحفر على الخشب التي حذق الارمن فنونها ، ومن المحتمل ان الارمن وغيرهم اخذوا اسرارها عن مهرة الصناع المصريين الذين نقلوا الى تركيا في عهد الاحتلال التركي . ومع انتعاش بعض الصناعات في عهد اسماعيل نشط هؤلاء الارمن المستوطنون في مصر ، وتمثل نشاطهم في الصناعات التي كانت قد تأخرت في مصر في تلك الحقبة (١٠٠٠) (١) . وقد ذكر كاتب اخر مؤيدا للنص السابق ومشيراً الى فقدان مصر للكثير من صناعاتها وحرفها منذ العهد العثماني ، وانتشارها في تركيا . فقال في معرض حديثه عن الآثار التي ترتبت على نقل سليم الاول للعمال الفنيين مع اديانهم في ركابه الى عاصمة الدولة العثمانية (١٠٠٠) كان من نتيجة ذلك ان اكثر من خمسين حرفة لم تعد تمارس في مصر واصبحت تمارس في تركيا (١٠٠٠) (٢) . ويحتمل ان تكون حرفة الطباعة بالقوالب من بين تلك الحرف التي اختفت او قل انتشارها في مصر خلال الاحتلال العثماني .

(١) عبد الرحمن الرافعي : "عصر اسماعيل" ، مكتبة النهضة ، القاهرة ١٩٣٢

ج ١ ، ص ٤٨١ .

2- Edward William Lane, "The Manners & Customs of Modern Egyptians" (London 1860), p. 315.

بعد ما تقدم من تنويه عن أرياب تلك الحرفة في مصر خلال القرن التاسع عشره  
وبناء على ما ذكر في النصوص السابقة التي أشارت الى هوية العاملين في مجالها  
خلال تلك الفترة . تتطلب الامر بالضرورة دراسة الوضع القائم لبعض الجوانب  
التي أغفلتها الدراسات المنشورة .

وعلى ذلك فقد قام الباحث بدراسة ميدانية تعرف من خلالها على عدد من  
أرياب هذه الحرفة الذين كانوا يزاولونها منذ مطلع القرن الحالي ، وما زال بعضهم  
يمارسها للآن رغم تدهورها نظرا لتغلب صناعة طبع الاقمشة بالطرق الآلية . ولقد  
تسنى عن هذه الدراسة الميدانية استنباط العديد من اصول وتقاليد هذه الحرفة  
وفقا لما كانت عليه في مطلع القرن الحالي ، بل ربما اوضحت ما كانت عليه خلال القرن  
التاسع عشر . ومن بين هؤلاء الصانع مجموعة نخسها بالذكر هم :

المعلم ابراهيم احمد النجار ، ٦٤ سنة ، والذي يقطن بشارع بيرجوان رقم ٧  
بحى الازهر بالجمالية ، وهو الآن يمارس الحرفة عن ابيه أحمد النجار عن جده  
أحمد عبد الله النجار ، ويعمل في مصنعه الصغير بمنزله بالعنوان السابق ، ويعاونه  
في العمل ابنه . ومن المدهش ان الادوات التي يستخدمها سواء في حفر القوالب  
او في الطباعة بها قديمة في الاسلوب والشكل . ويبدو انها كانت تشابه وتطابق  
الادوات التي كانت مستعملة عند أرياب هذه الحرفة خلال القرن الماضي ، ويعمل  
في مصنعه الصغير على انتاج مبصومات من مفارش الأسرة لتسويقها في الاقاليم  
وبعض القطاعات الشعبية في القاهرة . وتذكر ايضا السيد / محمد حامد الشهير  
بـ "كوكو" ، حوالي ٦٢ سنة ويقطن بحارة المبيضة بالجمالية رقم ٩ ويعمل نفس

طباعة مند يل اليد الشعبى . كذلك السيد / عبد اللطيف رفعت ٦٥ سنة ، ويقطن  
بحى التبليطة بالازهر ، ويعمل فى بصم الطرحة الشاى الشعبية على نمط  
" طرح الحجاز " . نذكر ايضا السيد / محمد عبد العزيز محمد الديب ٥٥ سنة  
بشارع السبع قاعات البحرية بحى الجمالية ، ويقوم بطباعة نوع معين من المناديل  
الصغيرة المطبوعة بالبصمات الخشبية . كذلك السيد / محمد حسن محمد حسن  
٦٠ سنة صاحب مصبغة قصر الشوق بدرب الرصاص رقم ١٠ بحى الحسين ويعمل  
ايضا فى طباعة المناديل بنفس الطريقة .

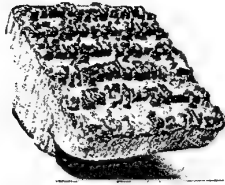
وقد اجمع ارباب هذه الحرفة الذين اجريت معهم الاحاديث - والتي كانت  
على فترات متعددة بدأت منذ يناير ١٩٢٠ حتى اواخر يونيو ١٩٢٠ ، استهبط  
من خلالها العديد من المعلومات ، منها أن عائلة كرامة تعتبر من اقدم العائلات  
التوارثة لهذه الحرفة فى مصر ، وان الاسلوب الذى يمارس به احد افراد هذه  
العائلة المعاصرين وهو المعلم ابراهيم احمد كرامة ٦٣ سنة ، يعتبر من الاساليب  
الاصيلة الملتزمة باسلوب العمل بطريقته القديمة ، والتي يحتمل انها كانت متميزة  
فى القرن الماضى ، وقد تبين للباحث ان هذا الصانع لم يدخل تعديلات فسى  
اصول الصناعة ، ولا فى ادوات الانتاج كما فعل غيره من الصناع المعاصرين . بس  
نجد سار على درب اسلافه من الصناع . ويقطن ابراهيم كرامة بشارع النحاسين  
بالجمالية ويعمل فى انواع معينة من المناديل لها مسميات تجارية معروفة مثل :  
المنديل الفلاحى ، المنديل الصابونة ، المنديل الاسكدرانى . ويحتمل ان يكون  
لبعض من تلك الآراء التى ادلى بها الصناع الذين تقدم ذكرهم ، صلة به ذكره  
الرائعى ، فى ان هذه الصناعة فى القرن التاسع عشر ، كانت على حد قوله موقوفة

على الارمن ، ومن ثم تتلمذ عليه على ما يبدو عدد من المصريين بعد ذلك ، ثم مارسوها منفردين في اوقات لاحقة .

بعد ما تقدم ذكره عن تلك الدراسة الميدانية ، وما ادلاه فيها الصناعات من معلومات سوف ياتى الحديث عنها تباعا وكلما لزم الامر . نعود بعد ذلك لمناقشة ودراسة ما سبق ان اوردناه عن مجموعة الاقمشة المبصومة والتي يرجع تاريخها وفقا لتقدير الدكتور بيوير - صاحب هذه المجموعة والسابق الاشارة اليه فى مقدمة الرسالة - الى ما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر ، والتي تميزت كما سبق القول بوحدات مشجرة او هندسية او وحدات اخذت عن اشكال الحيوان او الطير او وحدات اشتملت على عناصر مركبة خالطت فيها الوحدات النباتية العناصر الهندسية ، وتلك التى تميزت بالكتابات الخطية مع الوحدات الهندسية أو النباتية . وقد تبين من دراسة وفحص تلك المجموعة ، ان اكثرها تأكلا هي الاقمشة التى تميزت بالطابع الهندسى . بينما الاقمشة التى اشتملت تصميماتها على الوحدات الزخرفية المشجرة ، كانت اقل تأكلا منها . مما يحتمل معه ان الطائفة الاولى من الاقمشة فى تلك المجموعة ذات الطابع الهندسى اقدم من الطائفة الثانية ذات الطابع الزخرفى المشجر والتي كانت كما سبق ذكره اكثر تماسكا وجدة عن الاولى . الامر الذى يحتمل معه ارجاع الوحدات الهندسية الى عهود اسبق من تلك التى انتشرت فيها الوحدات المشجرة وربما قد تكون قريبة من القرن التاسع عشر ، أى فى نفس الفترة التى كانت مصر تفتقر فيها الى المهرة من الصناع ، الامر الذى يبدو منه ان ظاهرة استحضار الصناع الاجانب الى مصر خلال القرن التاسع عشر تكررت ايضا عبر بعض العصور . وقد يكون لقصر ممارسة هذه الحرفة فى مصر على الاجانب

خلال القرن التاسع عشر - وفقا لما جاء في تقرير بعض الكتاب وأيده أرباب الحرفة المعاصرين - صلة بانتشار ذوق المشجرات الذى ان تميز بطابع ، فانه يتميز بطابع قريب من الذوق التركى الذى شاع فى منطقة الشرق الاوسط خلال القرن التاسع عشر . ونجد بين المشجرات الخاصة بتلك الفترة سراة فى النسيج او فى الطباعة ما يقرب فى ذوقه من الطابع الذى نراه اليوم منتشرا ما بين اليونان وتركيا والباينا وبلغاريا ورومانيا أى منطقة البلقان . واذ نحدد هذا الذوق بقربته للذوق التركى ، انما نجعل قرابته بسائر تلك البلدان التى اختلطت فى فتنها وحرنها بالفنون التركية ، ومن ثم اثرت على المناطق التى كانت تسيطر عليها سياسيا واقتصاديا وفكريا وفنيا . يتضح مما تقدم دور هؤلاء الصناع الاجانب ، وصلتهم بتلك التصميمات المشجرة والبعيدة عن خط التراث العربى ، لاسيما فى تلك الفترة من الاحتلال التركى ، حيث استحسن الذوق السائد وقتذاك تلك المشجرات والطرائف التى ادخلت فى رياض المنازل كلون من ألوان الترف ، فاستحضر الحكام من الخارج بعض الصناع الاجانب لتلبية طلباتهم . ويبدو ان هذا الاسلوب تكرر ايضا خلال عهدى محمد على واسماعيل .

ومن النماذج النادرة التى تمكن الباحث من الاطلاع عليها واوردها بسين ما تضمنه توصيفه ، مجموعة من القوالب حفرت عليها كتابات يخط النسخ ، تمثل آيات قرآنية وأحاديث وبعض الأوراد والدعوات ، ويرجح انها استخدمت اما لبصم اجزاء من اقمشة او لبصم حليات على الورق اسوة بذلك الشريط الورق



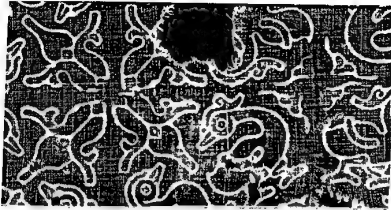
شكل (٢١)

الذى أوردنا ذكره في هذا الباب ، لاسيما وأن مقاس البصمة الخشبية الموضحة  
في شكل (٢١) والتي عليها كتابات خطية ، تمثل أحد النماذج النادرة المشار  
إليها ، ومن الملاحظ أنها تحاكي بل تطابق في أطوالها أطوال بصمة شريط  
الحج السابق ذكره .



شكل (٢٢)

أما عن البصمات الخاصة التي مثلت فيها أشكال الطير أو الحيوان في الاقشعة القديمة ،  
فلم يعثر الباحث الا على بصمة خشبية واحدة تمثل طائرا فاردا جناحيه كما في شكل (٢٢) .



شكل (٢٣)

كذلك لوحظ على بعض قطع من مجوفة "بيوير" طائفة من الأقمشة القديمة مطبوع عليها صور وحوش وبعض من أنواع الفزلان ، كذلك أنواع من الطيور . ونورد في شكل (٢٣) صورة لقطعة من هذه الطائفة ، عليها وحدات شكلت على هيئة الطير ، ويرجح أن تكون قد بصمت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر - على حد تقدير "بيوير" - غير أنه تعذر الاهتداء إلى أصول تلك البصمات الخشبية التي بصمت بها هذه الطيور ، بحيث ظهرت بشاء على أرضيات ملونة .

ومن ملاحظة أشكال الطيور في تقابلها في وحدة تصميم هذه الرقعة ، يتبين لنا صفة التماثل والتقابل ، بحيث تصح الوحدة في تكرارها أشبه بزهرة متفرقة تتشابه أجزائها رغم افتراق اتجاهها . والبصمة الخشبية الواردة في شكل (٢٢) يحتمل جدا أنها كانت تستعمل لبصم وحدات على غرار هذا النوع من البصمات التي تتخذ صفة التماثل والتقابل .

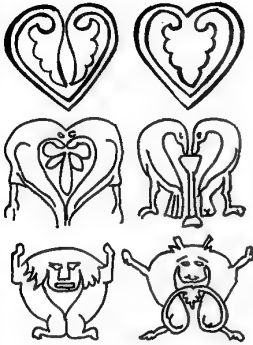
غير ان تقليد صنع قوالب على شكل انواع الطير او الحيوان قد استمر ايضا  
 فى حفر نوع من القوالب ، خاصة تلك التى تعتمد على التقابل والتناظر ، والسبب  
 نراها للان منفذة فى قوالب حلوى الموالد . حيث تشكل فيها اشكال الطير  
 او الحيوان او اشكال العرائس نفسها ، بواسطة قوالب خشبية غائرة ، حفرت حفرا  
 بسيطا يماثل اسلوب الحفر الغائر الذى كان شائعا منذ العهد القبطى لاسيما  
 فى قوالب القربان . غير ان قوالب القربان يسود فيها الطابع الهندسى ، بينما  
 يسود فى قوالب حلوى الموالد الطابع التصويرى المحاى على قدر الامكان للمظاهر  
 الطبيعية ، ونلمس فضلا عما تقدم فى القوالب الخاصة بحلوى الموالد انه عند ضم  
 القالين المتناظرين لكل وحدة ، فالفرغ الذى تشكله بينما يكون هيكل الحيوانات  
 او الطيور والفرسان او العرائس التى تصنع من السكر الابيض او الملون . وقد  
 يكون فى فكرة الاستفادة من حفر قالين متماثلين متضادين فى تكوين شكل موحد ،  
 صلة بالشغف الذى اتضح فى فترة زمنية سابقة للقرن التاسع عشر ، حيث انتشر فيها  
 اسلوب الوحدات الزخرفية التى تتقابل وتقترب على النحو الذى نوهنا به . وقد  
 ايد هذا القول احد الكتاب فى معرض حديثه عن بعض الزخارف التى انتشرت  
 فى أوروبا خلال العصور الوسطى واستمرت حتى عصر النهضة والتى تكشف الكثير  
 عن التأثير بالزخارف الاسلامية فيقول (١٠٠) ان سوريا أسهمت فى بعض الزخارف  
 الأوربية بوحدات نباتية من الزهور ، كذلك نرى فى مصر منذ العصور المسيحية  
 هذا الشبه بالوحدات المتشابهة التى ظهرت فى الاديرة القبطية المقامة فى وادى  
 النبل ، ويبدو أن هناك ما يرجح انتشار هذه الوحدات المصرية المصدر الى أوروبا  
 والتى نرى فيها بوضوح ظاهرة التقابل والتناظر (١١) . وقد أورد هذا الكاتب

1- Focillon Henri, "Art D'Occident, Le Mayen Age Roman et Gothique" (Paris, Armand Colin, 1947), pp. 102-106.

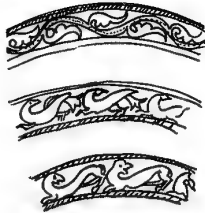


فى دراسته نماذج من هذه الوحدات ، يبدو فيها اسلوب التناظر والتقابل واضحا  
 مما يرجح انتشار هذه الطائفة من التصميمات قبل القرن التاسع عشر ، الأمر الذى  
 يحتمل معه استمرار استخدامها على ذلك النحو الذى لاحظناه فى بعض الاقمشة  
 المبصومة منذ القرنين السابقين . وفى فترات تالية لتاريخ هذه الاقمشة استعرفى  
 صنع قوالب الحلوى حتى وقتنا الحاضر . وشكلا (٢٤) و (٢٥) يبينان بعض من  
 النماذج التى اوردتها الكتاب السابق ، ويرى فيها اسلوب التماثل والتناظر واضحا .  
 بينما يوضح شكلا (٢٦) و (٢٧) قائلين من قوالب حلوى الموالد التى يظهر فيها  
 نفس الاسلوب الذى أشار اليه الكاتب . كما لاحظ الباحث على أشكال الطيور  
 المطبوعة فى تقابلها وتناظرها على قطعة النسيج المبصومة والموضحة فى شكل (٢٣) .  
 صفة التماثل والتقابل التى تؤيد احتمال انتماء تلك القطعة المبصومة للفترة الستى  
 كانت لا تزال هذه الوحدات منتشرة ، ومن ثم ترجح كذلك انتماء البصمة الخشبية  
 التى تمثل الطائر الموضحة فى شكل (٢٢) الى القرن التاسع عشر لتطابقها نفسى  
 الاسلوب والشكل مع هذه الطائفة من الوحدات .

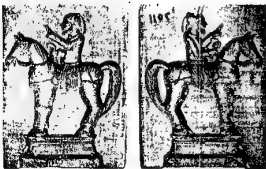
وخلال هذه المقارنات التى تعتمد على الملاحظة تبين من دراسة عناصر  
 مجموعة الاقمشة القديمة السابق الاشارة اليها أن الطابع الذى تحدثنا عنه  
 المجموعة الاولى ذات الطابع الهندسى ، يحاكى كما سبق القول بعض مشغولات  
 النجارة الاسلامية القديمة ، بينما المجموعات الاخرى المشجرة ، لا تذكرنا بأى طابع  
 من تصميم المشغولات الخشبية ، بقدر ما تذكرنا بالطلاءات التى كانت ترسم على  
 الاخشاب ، وبالاخرى الاسقف والجدران الخشبية للقصور فى عهد الاحتملال  
 التركى ، حيث كانت تصور مناظر ككوس القاكهة والورود وأنواع الطير والحىوان كذلك



شکل (٢٥)



شکل (٢٤)



شکل (٢٧)



شکل (٢٦)

المناظر التي صورت على سقف المبنى القديم للمتحف القبطي والتي سوف نورد صورة له في باب التوصيف اللاحق . وقبل ان ننتهي من هذا التقسيم بين هاتين النزعتين الرئيسيتين ، نذكر انه من المحتمل ان تكون تلك النزعة او ذلك الطابع الهندسي الذي استند على اللون موحدة ، كان رائجاً في ذوق البلدان الافريقية المختلفة ، ومن المحتمل ايضا ان يكون من بين المنتجات التي كانت مصر تصدرها في تجارتها مع البلدان الافريقية منذ القدم . وقد نشرت مجلة "سكوب" في عددها الصادر في يوليو ١٩٤٨ مقالا خاصا عن المصنوعات الافريقية لاسيما بلدان غرب افريقيا ، وفي المقال اشارة الى اصل تلك البصمات وكيف جمعت مصانع "مانشستر" ما بين ٦٠٠٠ و ٩٠٠٠ بسمه من مختلف تلك البلدان الافريقية لتنتجها في مصانعها ، ومن ثم تصدر اقمشتها لتلك البلدان بدلا مما كان يصنع فيها بقوالب خشبية تطبع يدويا ، وقد لاحظ الباحث أن عددا من هذه الاقمشة التقليدية المصنعة حديثا في تلك المصانع ، جاء مطابقا تمام المطابقة للبصمات المصرية ذات الطابع الهندسي ، غير أن المصانع الانجليزية قد أضافت اليها بريقا من الالوان الجذابة الحديثة . وبالرجوع الى هذا المقال يتضح لنا ان المصانع الانجليزية التي حرصت على اقتناء هذا العدد الكبير من البصمات الافريقية ، لم يكن حرصها على غمر الاسواق الافريقية بالمنتجات الانجليزية فقط بل كان الغرض كذلك من جمعها على ما يبدو هو العمل على وقف صناعات محلية قائمة في تلك البلدان ، بل وقف انتاج اجيال من الصناع لديها القدرة على حفر بصمات جديدة لتشغيل تلك الحرف . وبالرجوع الى البصمات التي يصفها الباحث في هذه الرسالة والتي نرجع الى القرن التاسع عشر ، نرى منها ما هو متأكل ، والتآكل قد يحدث عندما يظطر

"البصمى" الى كشط الشوائب العالقة بأرضيات الوحدات البارزة فى القالب الخشبى ، وبعد كل تنظيف وكشط نرى القالب يهبط فى سمكه ، وأحيانا تنزل حدة الرسنوسم والوحدات وقد تنفصل اجزاء منها وتتشقق بفعل الصبغات . ويبدو ان اصول هذه الصناعة كانت تقوم على علاج القوالب الى ان تصبح عاجزة تماما عن الطبع ، فنصنع قوالب بديلة لها ، ومطابقة لها فى الاطوال والاصاف . ولما كانت بصمات الطباعة تقوم على تكرار مجموعات من البصمات تباعا مكونة موضوعات او وحدات داخل اطارات متداخلة ، فان تتابع الوحدة الواحدة وارتباطها بالوحدة التالية من الامور الهامة التى بدونها وهدم توافرها يتفكك على الفور رباط الطبع ، وفى المجموعات التى يوصفها الباحث ما ثقب مقبضه بثقب يسمح بنظمه فى رباط يضم مجموعة قوالب متتابعة حتى يتيسر الامر على البصمى لبحكم الرسم او الشكل العام للزخرفة المراد تنفيذها . وحياى هذه الفكرة فى تجديد البصمة الواحدة بعد تشغيلها فترة محددة من الزمن ، والحرص على انتاج النموذج الحديث منها مطابقا تماما للنموذج المستهلك ، يتضح لنا كيف تعذر على اهالى غرب افريقيا الذين يخصص مقال مجلة "سكوب" بالحديث ، انتاج نماذج حديثة لبصماتهم ، لا لسبب سوى فقدانهم النماذج القديمة من وحدات زخارفهم ، وتعذر انتاجهم مجموعات كاملة جديدة ومتراطة من البصمات .

واذا تركنا كيفية صناعة وتجديد البصمات الخاصة بطباعة المنسوجات — ليس فقط فى البلدان الافريقية بل فى مصر حتى مطلع القرن الحالى — وعادنا الحديث عن الانماط ، نرى أن من النماذج الواردة فى مجلة "سكوب" ما يمتزج فيه الذوق الافريقى بالطابع الهندس المصرى — نتيجة للتعامل التجارى السابق ذكره بين مصر وبعض دول افريقيا — ويتعد الكثير منها عن الطابع التركى ذى التأثيرات

اللونية المتداخلة ، والمميز بالوحدات التى تتسم بالرقّة ونعومة العيش . ولو قارنا المجموعة التى يوصفها الباحث فى هذه الرسالة بالطابعين سالفى الذكر ، نرى ان غالبية البصمات فيها تبدو مجنحة الى الطابع المشجر الذى يغلب عليه الذوق التركى ، او ذلك الذوق الذى ساد فى مصر والشام ويران وتركيا فى الفترة بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر ، وهذا الطابع السائد فى مجموعة البصمات الموصفة يبدو انه كان يصنع بالدرجة الاولى للاستهلات المحلى ، نظرا لعدم رواجه فى افريقيا ، بقدر ما كانت الوحدات المبسطة والهندسية رائجة ، اذا صح افتراض تصديرها لدول افريقيا ، ويمكن القول ان احتمال رواج البصومات ذات الوحدات المشجرة التى كانت تنتج فى القرن التاسع عشر كانت فرصة رواجها فى افريقيا اقل من تلك البصومات ذات الطابع الهندسى . وقد استمرت البلدان الافريقية محتفظة بهذا الطابع الهندسى حتى تاريخ كتابة مقال مجلة " سكوب " اى قرب منتصف القرن الحالى .

وقد تبين للباحث — بعد فحص ومقارنة بعض البصمات الخشبية التى تبقيت من القرن التاسع عشر ، وبعض قطع الاقمشة المبصومة التى تمكن من الاطلاع عليها ، والسابق الاشارة اليها — استنتاجات ايدتها مطابقة طائفة من هذه الاقمشة بأسلوب تصميمات اشغال التجارة الاسلامية لاسيما فى العهد الفاطمى وما قبله وما بعده ، من حيث المضمون الشكلى . بينما تبين له ايضا ان طائفة اخرى من تلك المنسوجات تباعد عن الذوق العربى العصرى لاسيما مجموعة المشجرات التى يرجعها الباحث للذوق التركى المستورد نتيجة لما فعله الاتراك ابان استعمارهم لمصر من استيراد الصناعات الاجانب من خارج البلاد ، وعلى فترات زمنية يبدو انها

تكررت ما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر ، مما صيغ بعض الحليات والنوافذ بالذوق التركي السابق الإشارة إليه .

ومما تقدم نخلص الى أن أسلوب بعض تصميمات البصمات كان قد ارتبط بالطابع الفني المصري ، بينما تأثر البعض الآخر بالذوق الاجنبى الدخيل على مصر .

#### حالة الحرفة فى مصر خلال القرن التاسع عشر :

يسؤال عدد من أرباب هذه الحرفة المعاصرين فى الدراسة الميدانية السابق التنويه عنها فى هذا الباب تبين ان عدد المشتغلين بها كان كبيرا منذ القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن الحالى - على حد قول هؤلاء الصناع - حتى عام ١٩١٤ قبل الحرب العالمية الاولى ، مما قد يدلنا على رواج منتجاتها فى الاسواق الداخلية والخارجية . وقد جاء فى الاحصائيات الخاصة بالحرفيين فى مصر أن عدد المشتغلين بالحرف أخذ يقل نظرا للتدهور والركود اللذين سادا البلاد بعد الاحتلال البريطانى لمصر . ومن المرجح ان تلك الحرفة كانت فى أوج ازدهارها عام ١٨٨٤ م ، يؤيد هذا القول احد الكتاب فى وصفه لبعض مظاهر أسواق القاهرة فيقول ( ٠٠٠ ) ان البصمجة - بمعنى عمال الطباعة بالقوالب - كانت صناعاتهم مزدهرة عام ١٨٨٤ م ، على الرغم من توقف كثير من الحرف بعد الاحتلال الانجليزى لمصر عام ١٨٨٢ م ، الا انه ما زال بالقاهرة مراكز للبصمجة تلتزم بالزخارف العربية التقليدية القديمة . ومنتجات هذه المراكز تصادف روجا كبيرا فى الأسواق الشعبية ( ٠٠٠ ) (١) . ومن النص السابق نستطيع أن نقول فى شئ من الاطمئنان

1- Amici F., "L'Egypte Ancienne et Moderne" (Alexandrie Penasson 1884), p. 61.

أن منتجات هذه الحرفة في مصر خلال القرن التاسع عشر قد لاقت ازدهارا لاسيما وان كاتبها آخر أيد هذه الرواية في معرض حديثه عن مصنع المبيضة والمصانع المشابهة لها ، والتي انشئت على نمطه في القاهرة وغيرها من بلاد مصر ، فيقول هذا الكاتب (٠٠٠) يقول " مانجان " الذي نقلنا عنه هذه البيانات ان البصة التي تصنع في مصر وفي المبيضة على وجه الخصوص قد امتازت بجودتها واتقانها ودقة صنعها ، ومثانة جمال رسومها وتنوع اشكالها ، وثبات ألوانها على الغسيل ، فصار الجمهر يفضلها على أنواع الشيت الواردة من ألمانيا وإنجلترا ، حتى قل الوارد منها . وانشئ أيضا في شبرا شهاب بالقليوبية وشبين الكوم والحلة الكبرى والمنصورة مبيضات ماثلة على غرار طريقة المبيضة والأثواب المعدة للبيع تلمع في هذه المبيضات ثم تطوى وتباع . وفي هذه المبيضات اقسام خاصة لبصم المناديل - التي تزيين بها النساء رؤوسهن - ، ويستعمل لهذا الغرض اربعمائة ثوب من المولسجين في الشهر (١) . وقد جاء ذكر مصنع المبيضة المشار اليه في النص السابق وكان قد انشأه محمد علي في بداية حكمه في حديث أكثر من كاتب ، فمن الكتاب من اشار اليه في معرض حديثه عن مهضة الصناعات الكبرى في بداية القرن التاسع عشر ، ومنهم من ذكره محددًا مكانه وتاريخ انشائه ، بينما يشير آخرون الى اقسامه وخط الانتاج فيه . ويرى الباحث انه من المفيد حصر ومقارنة ما تمكن من جمعه من نصوص حول هذا المصنع وغيره لمناقشتها ، لعلنا ننتهي من هذه المناقشة الى استنتاجات توضح شيئًا عن طبيعة هذه الحرفة التي لم تلق من اهتمام الباحثين ما لقيه غيرها من الحرف . ويذكر الباحث هذا الافتراض بعد استعراضه لما تمكن

(١) عبد الرحمن الرافعي : " تاريخ الحركة القومية " ، عصر محمد علي " ، مكتبة النهضة ١٩٣٠ ص ٤٥٢ و ٤٥٣ .

من الاطلاع عليه في الدوريات العربية والاجنبية التي نشرت دراسات عن الحسرف والصناعات ، كذا بعد الاطلاع على بعض الكتب والمقالات التي تشير الى هذا الموضوع . وقد اشار "جولمار" في مقالة نشرت له في دورية الدراسات الشرقية في دمشق عام ١٩٣٧ عن الطباعة الشعبية بالقوالب الخشبية في حماة بسوريا (١٠٠) الى افتقار التراث الشعبي في سوريا ايضا الى دراسات عن هذا المجال واستشهد في ذلك الى ان المؤرخ "ميجون" في كتابه عن الفنون الاسلامية ، لم يذكر شيئا عن عناصر العمل التي ساعدت على انتاج المطبوعات النسجية ، لاسيما في الفنون القبطية والاسلامية ، كذلك ذكر كاتب تلك المقالة : ان المؤرخ "هايد" في كتابه "تاريخ التجارة في الشرق الاوسط" لم يذكر شيئا عن المطبوعات النسجية المبسوطة في حماة (١٠٠) (١). ويؤيد ما جاء في هذه المقالة ، ما انتهى اليه الباحث من افتقار ميدان الابحاث الى دراسات عن هذا المجال خاصة عناصر العمل السني ساعدت على انتاج المبسوطة في القرن التاسع عشر في مصر ، غير ما ذكر عن بعض المصانع التي خصص اقسام بها للطباعة اليدوية بالقوالب . ولعل على من تناول ما جاء من النصوص حول هذه المصانع بالمناقشة والتحليل ما يلقي الضوء على ما لم يصل اليه البنا من القواعد والاصول الفنية التي اتبعت في هذه الحرفة . وفيما يلي بعض من النصوص التي ذكرت حول احد هذه المصانع وهو مصنع المبيضة السابق ذكره ، فقد ذكره احد الكتاب قائلا (١٠٠) يوجد فيما بين بولاق وشبرا حظيرة فسيحة تسمى المبيضة تجري فيها على الاقمشة المنسوجة في الفابريكات عمليات التبييض المختلفة ، وفي هذا المكان تبصم الاقمشة بالقوالب الخشبية

1- Gaulmer J., "Note sur les Toiles Imprimees de Hama" (Bulletin d'Etudes Orientales, Damas, To., 7 & 8, 1937), p. 266.



ويبلغ ما يبصم فيها في الشهر نحو ثمانمائة قطعة ، كما ان هذه الحرفة اخذت تتفنن شيئا فشيئا حتى صارت الاقمشة المصبومة بالمبيضة تنافس الاقمشة المستوردة لدقة النسج وجمال الطباعة واتقانها ، وتبصم ايضا في المبيضة مناديل المسلمين التي تعصب بها السيدات رؤوسهن (١٠٠٠) (١) . وتاريخ انشاء مصنع المبيضة لم يذكر بالتحديد في تقرير "كلوت بك" الذي اورد الباحث بعضه ، الا ان كاتبه آخر اذ كسر تاريخ انشاء هذا المصنع فقال (٠٠٠) في سنة ١٨٠٨ م انشأ محمد علي فصر شبرا الخيمة ، ثم فتح شارع شبرا الحالى ليكون طريقا بين القاهرة والقصر ، ونفى نفس السنة انشأ في شبرا مصنعا يسمى مصنع المبيضة بجوار مدرسة شبرا الثانوية بالقاهرة (٠٠٠) (٢) . وذكر كاتب ثالث في معرض حديثه عن مصر الحديثة نفس عهد محمد علي فقال (٠٠٠) يوجد على ساحل النيل ما بين شبرا وبولاق مصنع المبيضة الذى يستوعب شهريا اربعمائة ثوب موسلين تستخدم في انتاج مناديل الرأس وكان يفصل من الثوب ستة وعشرون منديلا تطيع عليها زخارف ورسومات بواسطة قوالب محفورة من خشب محلى او بوازيل ، بينما يوسم على بعضها باليد رسومات وزخارف منثورة (٠٠٠) (٣) . ثم ذكر كاتب اخر ما يفيد وجود مصنع اخر للطباعة بالقوالب في منطقة بولاق في وقت معاصر لمصنع المبيضة - وقد نقل الكاتب هذا النص عن تقرير ضمن مجموعة وثائق تركيا الخاصة بالصناعة في عهد محمد علي - فيقول

(١) كلوت بك : "لمحة عامة الى مصر" ، تعريب محمد مسعود - الجمعية الجغرافية بالقاهرة ، عام ١٨٨٤ ص ٤٤٥ .

(٢) فؤاد فح المهندس : "القاهرة" دار المعارف - ص ٥٢٢ .

3- Marcel J., "Egypte Moderne" (Paris 1848), p. 161.

(٠٠٠) انشأت الحكومة فى عام ١٨١٠ فى بولاق فابريكة اخرى سميت فابريكة مالطة ، وجاءت هذه التسمية لكثرة من يعمل بالفابريكة من العمال المالطين ، ويقع هذا المصنع الكبير على ساحل النيل فى بولاق ويتم به الى جانب عمليات التبييض والنسيج الرفيع والسبك عمليات طباعة الاقمشة ، وفى مالطة يطبع ثمانمائة ثوب فى كل شهر على الاسطوانات الميكانيكية والقوالب اليدوية معا . وما يطبع فى هذا المصنع بالآلات لابد من استكمالها بالقوالب والأيدى . وثمن الثوب من الشيت المطبوع باليد ثمانون قرشا ومن المطبوع بالآلة ستون قرشا ، اما الثوب الذى طبعته الالة واستكلته اليد فيباع بسبعون قرشا . وفى مالطة صناعة اخرى وهى صناعة المناديل الملونة التى تكثر النساء من استعمالها غطاء للرأس حيث تطبع بالقوالب الخشبية . ويتراوح ثمن المنديل الذى يطبع بالقالب بين خمسة قروش وستة قروش تبعا لماعيه من رسم ، والمناديل المصبوغة بالكرومين (اللعل الاحمر) قبل طباعتها تباع بستة قروش . ويتقاضى العمال الذين يطبعون المناديل أربعة قروش ونصف القروش عن نصف ثوب الموشين ، كما يتقاضون خمسة قروش عن المناديل التى تستكمل طباعتها بنقوش حرة باليد تكميلا للطباعة بالقالب . وفى هذا المصنع اقسام ملحقة للحفارين على الخشب لعمل القوالب اللازمة لطبع الشيت ، وهؤلاء العمال الذين يقومون بالحفر من ابناء العرب والسود ، ويشرف عليهم رجل أرمنى واخر فرنسى وثالث سويسرى . ولقد استقدم الباشا من القسطنطينية منذ افتتاح المصنع بعض الارمن الذين يجيدون الحفر على الخشب لاقسام حفر القوالب بالمصنع

ونجحت أولى المحاولات مما أدى الى تشجيع هذه الصناعة حتى صار لرؤساء العمل فيها تلاميذ من أبناء العرب (١) .

وبمناقشة ما جاء في النصوص السابقة نجد ان ما ورد في تقريرى كلوت بك ومارسيل عن مراكز الطباعة في مصر خلال القرن التاسع عشر ، قد يستشف منه ان هذه المراكز لم تكن مجمعة في مكان واحد ، على غرار ما كان متبعاً في ذلك الوقت من تجميع طوائف الحرفيين جميعاً نوعياً ، كل حرفه في حى خاص بها مثل ما ذكر عن سوق الحدادين وسوق السلاح وسوق الخراطيين الخ . . . ولعل حرفه الطباعة بالقولب قد ارتبط اختيار مكان اقامه مصانعها بوجود انهار مياه جارئة ، ونسب المقالة التى نشرتها دورية الدراسات الشرقية في دمشق عام ١٩٣٢ السابق الاشارة اليها ، ما يؤيد افتراض اختيار مكان المصنع على ضفاف النهر ، ويقول الكاتب (٢) . . . يتضح لنا ان ورش الطباعة لم تكن مجمعة في سوريا في مكان واحد ، ولكنها كانت مقامة على ضفاف النهر الممتد داخل المدينة (٣) . . . ويدلنا هذا النص بمقارنة ما ذكره "مارسيل" عن اقامة مصنع المبيضة على ساحل النيل في شبرا ، وبما ذكره "بورنج" في تقريره عن مصنع مالطه حيث أقيم في بولاق على ساحل النيل ايضا على حد قوله ، ما يؤيد صحة الاستنتاج الذى يرجح ضرورة اختيار مكان اقامة مصانع الطباعة على ضفاف الانهار ، بمعنى ان يكون لوجود المصنع بجوار النهر علاقة

(١) محمد فؤاد شكرى وآخرين : "بناؤ دولة محمد على" - "جون بورنج" تقرير محفوظ بوزارة الخارجية البريطانية تحت رقم ٧٨ ، مجلد ٣٨١ من مجموعة وثائق تركيا ٣٨١-٧٨ F.O. وقد طبعته الحكومة الانجليزية وقدمته الى مجلس البرلمان عام ١٨٤٠ م وترجمة هذا التقرير عن صورة شمسية للنسخة المطبوعة ، وهذه الصورة محفوظة بكتبة جامعة القاهرة - دار الفكر العربى ، ص ٣٦١ الى ٣٧٢ .

2- Gaulmer J., Ibid. p. 265.

اوصلة بطبيعة العمل نفسه ، لاسيما وان عمليات التجهيز للطباعة تحتاج الى مياه جارية لازمة بالضرورة لتتابع عمليات غسل الاقمشة قبل وبعد الطباعة ، خاصة وانسه من المرجح ان خدمات المياه وتوصيلاتها ووسائل صرفها في تلك الحقبة لم تكن قد وصلت الى مستوى الخدمات المناسب ، ويحتمل جدا ان اختيار موقع مصانع الطباعة في تلك الحقبة قرب ضفاف الانهار كان لازما بالنسبة لطبيعة هذه الحرفة حتى تتم مراحل عملياتها على الوجه الاكمل .

مما تقدم ذكره عن تنظيم بعض مصانع الطباعة خلال القرن التاسع عشر مشل مصنعى المبيضة بشبرا ومالطة ببولاق ، وبمقارنة هذا التنظيم بدراسة حماة السابق الاشارة اليها كما يستنتج منه ان مصانع الطباعة بالاضافة الى اختيار مكان اقامتها المحدد ، لابد ان تكتمل بها وسائل معينة حتى يتكامل العمل فيها من حيث تخصصاته المتعددة ، سواء ان كان هذا المصنع كبيرا او صغيرا ، ويستنتج ايضا من نص تقرير كلوت بك عن مصنع المبيضة ووصفه لمكان اقامته على حظيرة فسيحية ، وتبعها لما تتطلبه طبيعة هذه الحرفة من مجالات متعددة . مما يرجح ان هذا المصنع كان مجهزا باقسام مختلفة - وهو تقسيم فرضى وضعه الباحث ليخلص منه الى خُسط الانتاج بالمصنع ، اللازم للوصول الى المبصومات في صورتها النهائية - لازمة لتتابع عمليات الطباعة ، وهذه العمليات استقاها الباحث مما تجمع لديه من مادة عن هذا الموضوع من احاديث مع ارباب هذه الحرفة المعاصرين . وهذه الاقسام هي :

- قسم خاص بنقع المنسوجات قبل صباغتها اذا لزم الامر للصبغة قبل الطبع .
- قسم اخر لغسل وفصل الشوائب عن الاقمشة في مياه جارية . ويعتقد ان النهر كان الوسيلة المفضلة نظرا للامكانيات المحدودة في خدمات المياه كما سبق القول .

- قسم يختص بتشكيل وحفر القوالب الخشبية ، والمرجح ان رئيس العمل او صاحبه وبخاصة فى المصانع الصغيرة هو الذى كان يقوم بنفسه بحفر تلك القوالب ، وهذا الاستنتاج اخذ عن دراسة حماة عن الطباعة ، وايداه المعاصرون من ارباب هذه الحرفة ، و اضافوا الى ذلك ان اصحاب العمل فى هذه الحرفة كانوا اصلا من الحفارين الذين الموا ايضا باصول صناعة الطباعة بجانب تخصصهم الاصلى وهو الحفر ، حيث اتجهوا به الى صناعة قوالب الطباعة فجمعوا بذلك بين حرفتى الحفر على الخشب والطباعة فى مجال واحد شامل . يؤيد هذا من جهة اخرى ما جاء فى قاموس ارباب الحرف فى فرنسا الذى نشر عام ١٩٥٥م ، وفيه اشارة الى التعريف بالحفارين على الخشب ومنهم (٠٠٠ حفارون على الخشب مختصون فى حفر قوالب عليها نصوص مكتوبة او مرسومة ٠٠٠ كما يشير الى وجود طباعين او بالاحرى بصمجة يبصمون على القماش بقوالب يدوية (١) . فاذا كان هذا التباين بين التخصصين قد اتضح فى هذا التصنيف الذى نشر عام ١٩٥٥ قد يكون تسجيلا لحرف القرن العشرين ، أما عصور ما قبل هذا القرن فيحتمل ان تتضمن وظيفة البصمجة الحرفتين معا ، الذى يقوم بالحفر ومن ثم يصم ببصمته على القماش ، وهذا ما يؤيده رأى نفر من الصناع الذين استشارهم الباحث كما سبق ان نوهنا عنه فى غير هذا المكان . ونسى قسم تشكيل القوالب تجدد القوالب التى تتآكل من الاستعمال بتعميق أرضية الحفر مرة أخرى او يستبدل القالب بغيره .

1- Dictionnaire des Metiers (Institut National de la Statistique et Des Etudes Economiques), (Paris P.U.F. 1955).

- قسم خاص بالبصم ، وتم الاقمشة المراد بصمها في هذا القسم بعدة مراحل . وبناءً على ما تجمع لدى الباحث من معلومات عن هذه المراحل ، بالإضافة الى ما شاهده في بعض المصانع القديمة خلال الدراسة الميدانية . تبين له اسلوب العمل المقنن الذي كان متبعاً في مراحل عمليات البصم بالقوالب ، ولا زالت بعض المصانع ملتزمة بها للآن . ويذكر المسنون من ارباب هذه الحرفة ان هذه العمليات تبدأ باختيار الاقمشة المناسبة للبصم ، وكان الشيت ولا زال على حد قولهم هو انسبها لعمليات البصم ، وله تسمية تجارية قديمة هي " البصة " او الشاش الذي كان يوزع عن طريق تجار الجملة على المصانع الصغيرة والكبيرة ، حيث كانت هذه المصانع تتعامل معهم في ذلك ، حيث تجهز اثواب الشاش في مقاسات معينة سهلة التداول . ومراحل الطباعة تلى عملية تجهيز القوالب واطبقها حسب الالوان المطلوبة اذا تطلب التصميم بصمات من النوع المركب - وسوف نورد شرحها تفصيلاً - ومراحل البصم تتم على الوجه التالي :

- ١ - يقوم البصمجي بعملية الطبع ، فيحدد الشكل بالقالب الاول المسمى بقالب الرسم مستخدماً اللون الاسود الذي كان مخصصاً لتحديد الشكل الخارجى للزخرفة ، وتسمى هذه المرحلة عند البصمجية ( مرحلة السود ) نسبة الى بصم التحديد باللون الاسود . ثم ينشر القماش على مناشر خاصة ليجف بعد طبع التحديد الخارجى للزخرفة بالقالب الاول .
- ٢ - مرحلة الاحمر او الطباعة باللون الاحمر ودرجاته المختلفة وتسمى كذلك بمرحلة " السوس " .
- ٣ - غالباً ما تخصص هذه المرحلة لطباعة اللون الاخضر يليه الاصفر .

وعلى هذا النحو تمر قطعة القماش بمراحل فى الطباعة • وإذا تطلب تصميم الوحدة المطبوعة أربعة ألوان ، تجهز أربعة قوالب • بحيث يخصص قالب لكل لون ، وتسمى هذه المجموعة بالطاخم أو بالقالب المركب ، بالإضافة الى قالب خامس يستخدم فى التثبيت فى المرحلة قبل الأخيرة • وتخصص منفذة تسمى (الترجة) لكل لون على حدة بحيث يوضع عليها القالب الخاص باللون المحدد حسب التتابع السابق التنويه عنه •

٤ — مرحلة التصنيع أو تثبيت اللون ويسمى القالب الخاص بهذه العملية (قالب كَب) وهو قالب مصمت تفرغ وحداته البارزة بدون تفاصيل ، ويعمل ليشمل الرسم فى شكله الكلى ، ويسمى أحيانا بـ (قالب الصمغ) • عملية التصنيع مهمة جدا إذا كان الطبع قد استخدم فيه اللون الأحمر • وقد بما كانوا يستخدمون الكرومين أو اللعل الأحمر ، وكان يستخدم لتثبيتته محلول خاص مكون من الصمغ والجير ويسمى هذا المحلول باصطلاح الشعبين محلول "الترناق" الذى كان يغمس فيه ذلك القالب المصمت ويصم به على الطبع المنفذ باللون الأحمر بعد طباعته بقالب السوس •

٥ — مرحلة (الازير) وهى عملية تنفذ فى حالات خاصة وتتمثل فى ملء الفراغات باليد بواسطة فرشاة خاصة — وهى التى جاء ذكرها فى تقرير "بورنج" السابق — بحيث يفرد القماش ويمر بالفرشاة على الأرضية بجوار الرسم المصمم بقالب الترناق ، على أن تمر الفرشاة حول الرسم باللون "الأزير" الذى يكون اسود عند رسمه على القماش ، إلا أنه بعد الجفاف يتأكسد

ويتحول الى لون زيتى أو أخضر تبعاً لدرجة تركيز الأزيمر أو اللون الأسود .  
ويذكر أرباب هذه الحرفة المعاصرين ان الأرمن كانوا يحتفظون بأسرار  
ألوان الأزيمر وتركيبها ثم ما لبث أن عرف أسرارها بغض المصريين الذين  
تتلمذوا عليهم ونقلوها تبعاً .

٦ - مرحلة الغسيل بواسطة ( البخارة ) وهى تسمية قديمة ارتبطت بالغسيل  
فى مياه الانهار الجارية السابق الاشارة اليها . وفى العناديل بعد بصمها  
كانت تربط فى هذه المرحلة مع بعضها فى مجموعة تسمى ( الطرة ) حيث  
كانت تحتوى على خمسة وعشرون منديلًا تغسل بعد بصمها وتشبثها فسى  
النيل بواسطة البخارة .

وللألوان التى كانت مستعملة فى طباعة الاقمشة خلال القرن التاسع عشر تسميات  
خاصة ، استند فى ذكرها على اقوال الصناع الذين وجه اليهم الباحث اليهم بعض  
الاسئلة عنها . وقد كان بعض هذه الألوان يحضر محلياً من أعشاب العطارة  
والبعض الآخر يستورد .

وتنقسم هذه ألوان من حيث استعمالها الى نوعين : الاول خاص بالبصم  
وتسمى ( ألوان معجون ) ، والثانى خاص بالرسم الحر بالفرشاة وتسمى ( ألوان ازيمر ) .

ألوان معجون	ألوان ازيمر		
١- السبوس	لون أزيمر	أحمر	أسود زيتى
٢- لون مية البطيخ	لون بنى	أحمر قرمزي	أسود بنى
٣- لون فسوة	لون زهرة العتر	أحمر وردى	أسود بنفسجى
٤- لون طرابيشى	لون كونسى	أحمر قانسى	أسود كمونسى
٥- لون طرشينى	لون كريم	برتقالى	زيتى فاتح
٦- لون صافسى		أزرق	
٧- مناوئشى		بنفسجى	



نستنتج مما تقدم بعض سمات قد تكون من طبيعة نظام العمل وتقسيمه بالنسبة لهذه الحرفة ، الا اننا نعود فنذكر انها تنتم بارتباط تخصصات متباينة مع بعضها ، بحيث يكمل كل تخصص الاخرى وحدة متكاملة . والصانع فى هذه الحرفة كان يحدق كل دروب من دروب المهارات والتخصصات المتباينة ، فيتناول جميع مراحل العمل فيها بنفسه حتى يتم انجاز المصنوعات بمختلف انواعها . وبالرغم من ان الادوات المستخدمة كانت على ما يبدو بسيطة وغير معقدة ، الا ان حذق العمال واتقانهم لمختلف مهاراتها ، جعلوا الاقبال على المطبوعات النسجية لا سيما الشعبية منها مثل منديل الرأس والطرح كبيرا ، بحيث غمرت الاسواق المصرية وغير المصرية ، ودلينا على هذا ما ذكر من انها كانت تصدر الى الخارج رغم منافسة المصنوعات المستوردة لها ، يؤيد تلك الرواية نص تقرير "كلوت بك" السابق .

هذه الاستنتاجات التى انتهى اليها الباحث كانت بناء على ما تقدم ذكره عن المصانع الكبيرة التى انشئت فى مصر خلال عهد محمد على مثل فابrique مالمطة ومصنع المبيضة . وقد قامت بعد ذلك المصانع الشعبية الصغيرة على غرارها نفس الكيف دون الكم . وبمقارنة ما نشر فى الدراسة السابقة عن الطباعة فى حياة بما استنتجه الباحث عن حالة الحرفة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، يمكن ملاحظة ما يبدو واضحا من التقارب فى طبيعة واصل الصناعة فى هذه الحرفة ، الذى يرجعه الباحث الى التأثير الحضارى العربى الذى امتدت جذوره منذ عمق التاريخ ، لاسيما فى الحرف المرتبطة بالفنون القومية العربية - فهى مهما تنوعت مصادرها ، أو اختلفت البقاع او الظروف التى احاطت بها ، والعصور التى ظهرت فيها . فانها فى جملتها حرف وفنون لشعوب جمعتها وحدة اللغة ووحدة التفكير - وفى دراسة

حماة ما قد يعطى فكرة عن المصانع الصغيرة للطباعة التى يحتل جدا أن تكون  
مراكز الطباعة اليدوية الصغيرة فى مصر على غرارها فيقول الكاتب فى معرض حديثه  
(٠٠٠) المصانع الصغيرة للطباعة يتجمع فيها ما يقرب من إثني عشر عمالا ، يرأسهم  
" معلم " له دراية بأصول الصناعة ، ويدير كل ورشة صاحبها أو رئيس العمل  
لاكتسابه مهارة الصناعة فى حرفته مدة خمسة أعوام على الأقل . ويختار المعلم  
حاذق الصناعة بنفسه الصناع الذين يتعامل معهم ، وقد يكون الصناع المبتدئين  
من أبناء أسر قريبة لصاحب المصنع . ولكن يحال تشغيل أى صبى أجنبى فيها ،  
وجميع أرباب هذه الحرفة من المسلمين السنين ، كما أنها تتسم بطابع مغلق  
حيث تضم جماعة من أسر محددة - وهذا ينسب عدم إنتشار أرباب هذه الصناعة  
فى سوريا إلى نقابات عالية ينتسب إليها العمال أيا كانت عقائدهم وأسرهم - وليست  
هناك لوائح تحدد أجور العمال ولا ساعات العمل بداخل هذه الورش الصغيرة .  
أما بخصوص الخامات والأدوات المستعملة فى هذه الحرفة فإن الأقمشة القطنية كانت  
الأكثر استعمالا فى الطباعة لمئاتها حيث كانت تنقع فى الماء قبل بصمها وتترك  
لمدة يوم لغسلها من الشوائب العالقة بها . ثم يصبغ القماش بالالوان والصبغات  
داخل مارجل مصنوعة من الفخار ، وبعد الصباغة تغسل الأقمشة وتترك لتجف ،  
وأخيرا تطبع بقوالب خشبية تحفر بواسطة مقاطع . ويقوم بحفرها معلم الطباعة بنفسه ،  
وتطبع على مرحلتين ، كل مرحلة بلون ، ويستخدم عادة اللون البنى أولا ثم يستخدم  
اللون الأحمر يليه الأخضر فالأصفر . ثم تغسل الأقمشة المطبوعة بعد ذلك فى مياه  
جارية على أن تنقل ثانية إلى ورش الطباعة حيث تغلى الأقمشة لمدة ساعتين . ومن  
الأدوات التى تجهز بها ورش الطباعة آنية ومارجل من الفخار وعدد من المصافى

ومجموعات من القوالب الخشبية للطباعة . وهذه القوالب عندما تتآكل يعمق الحفر فيها أو يستبدلها المعلم بأخرى من صنعه . تتراوح أطوالها بين ٧ سم و ١٥ سم . ولكل مصنع أسلوبه وطرازه ، حيث يلاحظ أن المعلمين لا يحيدون عن الوحدات التي درجوا على حفرها ، ويبدو أن كل مصنع كان يجدد سنويا القوالب الخاصة به . أما الاتفاقات الخاصة لتصميم بصمات جديدة ، فقد جرت العادة على أن يطلب العميل من صاحب المصنع التصميم المقترح وينفذ له القالب الخاص به . ومن ثم تطبع له الاقمشة التي يوصى بهما . ومن العملاء من كان يوصى بصنع قوالب جديدة وفقا لمواصفاتهم . كما أن من البصمجة من لا يعمل إلا وفقا لتوصيات العملاء الخاصة أو العامة أو من التجار أو غيرهم (١٠٠) (١) . وقد تكون مراجع الفخار الواردة في مقال "جولمار" شبيهة بتلك التي بالجمعية الجغرافية بصره ، وعلى كل فقد ورد في كتاب وصف مصر صورة لورش الصباغة بصرى في أواخر القرن الثامن عشر حيث تتضح فيها النوع نفسه من المراجع . والذي يمكن أن نخلص إليه مما أوردناه عن النص السابق و أن أرباب هذه الصناعة من المعلمين الذين كان يتردد عليهم التجار ، كانوا يكتفون بتصميماتهم وفقا للعرض والطلب ، ولكن قد نفهم ضمنا أن كل معلم من هؤلاء كانت لديه بعض تصميمات لبصمات يحذق في صنعها . وأن العرض والطلب في هذا المجال لا يعنى الخروج كلية عن تلك التصميمات المحددة التي في وسع كل معلم إنتاجها ، بل يستشف من هذا الاختيار الالتزام بما هو تقليدي مع إدخال نواح جانبية لا تؤثر في جوهر التصميم ، وهذا ما كان متبعاً منذ العصور الوسطى حتى تاريخ نشر مقالة معهد الدراسات الشرقية بدمشق والسابق الإشارة إليها .

### الأساليب الصناعية التى كانت متبعة فى صناعة القوالب الخشبية :

يقول احد الكتاب (٠٠٠) يستند فن الحفر على القوالب الخشبية لطباعة المنسوجات إلى حذق الصناع فى حفر القوالب الخشبية ، بحيث يبرزون الوحدات المراد طبعاها على الأرضيات المحيطة بها ، وذلك بطريقة يتسنى فيها غمر القالب الخشبي فى ألوان الطباعة للطبع به عند تقابله والضغط به على سطح القماش ، حيث تبسم الوحدات الزخرفية فقط دون ما يجاورها من فراغات . وللطباعة اليدوية أهمية خاصة بالرغم من أن أساليب الطباعة قد تحولت الآن وتطورت إلى إسطوانات ميكانيكية حديثة ، إلا أن هذا التطور الحديث لا يقلل من الناحية الفنية التى تتوافر فى الطباعة بالقوالب الخشبية (٠٠٠) (١). ويشترط فى نوع الخشب المستخدم لصنع القوالب أى أن يكون متوسط الصلابة ، مثل الجيمز الإفرنجى Sycamore أو خشب الدلب Plane أو خشب الإسفندان أو خشب البقس Box أو السند يسان (عود الخير) Holly أو خشب الصفصاف وغيره من الأخشاب البلدية التى سوف نورد ها تفصيلا فى الباب الثالث . وقد أجمع المعاصرون من أرباب هذه الحرفة أن خشب الصفصاف هو النوع الذى كان ولا زال شائعا فى حفر القوالب عليه حتى الان فى مصر . وفى الدراسة الميدانية وضع الباحث سؤالاً محدداً عن نوع الخشب الذى صنعت منه القوالب فى الماضى ولا زالت تصنع منه ؟ - سألته للمعاصرين من أرباب الحرفة - فأجاب غالبيتهم على السؤال بشكل يكاد يكون إجماعياً ، رغم أن السؤال طرح على المجموعة التى تمكن الباحث من الاستدلال على أماكنهم والسابق

1- Knecht E. & Fothergill J., Ibid. p. 18.

الإشارة إلى أسماء وأماكن بعضهم في أوقات مختلفة ، وفي أماكنهم المتفرقة ، فأجمعوا على أن خشب الصفصاف صالح لحفر القوالب عليه ، وكان سرا من أسرار هذه الحرفة ، همس به السلف إلى الخلف ، ندرجوا على استخدامه نقلا عن سبقهم في هذه الحرفة جيلا بعد جيل ، وأضافوا إلى ذلك أن الحفارين الأجانب من الأرمن مجددي هذه الحرفة في مصر بعد فترة الركود التي سبقت القرن التاسع عشر ، علموا الأجيال اللاحقة لهم أن خشب الصفصاف هو أنسب الأنواع لحفر القوالب . وعلميا خشب الصفصاف خامة مناسبة ومطابقة تماما لطبيعة هذه الحرفة ، فخشب رطب خفيف وزنه مناسب جدا للحفر لقابلية أليافه للصل في أي اتجاه من اتجاهات الحفر ، كما أن لمسامه خاصة امتصاص الرطوبة نظرا لاتساعها نسبيا ، مما يساعد على امتصاص وتشرب اللون والتحكم في درجته في الطباعة بمنسوب واحد - وسوف يعرف ذلك النوع من الخشب في الباب التالي - ومن تحليل محتوى قوالب الطباعة التي تيسر للباحث فرصة للاطلاع عليها ، تبين له أن غالبيتها مصنوع بحيث تكون الياف الأخشاب فيها رأسية - في القطاع العرضي للخشب (أص) - ، ويبدو أن ذلك الأسلوب اتبع بالضرورة نظرا لملاءمته لوظيفة البصمة الخشبية واستخداماتها ، وبعض مصن القوالب التي لاحظها الباحث تتكون كتلتها من طبقتين أو أكثر من الخشب ، إحداها تضاد الأخرى مثل طريقة صنع خشب الأبلكاش ، ويبدو أن هذا الأسلوب قد اتبع بفرض متانة القالب واعطائه المقاومة اللازمة ضد التقوس . والقوالب الخشبية اقترن شكلها العام بأصول صناعية مقننة حيث تجهز على شكل كتلة أبعادها الثلاثة مناسبة لمقاومة التمدد والانكماش والتقوس والالتواء وذلك لتعرضها لامتصاص الرطوبة من الألوان والأحبار والصبغات التي تغمس فيها عند استخدامها للطباعة . ويشير كاتب

سبق التنويه عنه (١٠٠٠) إلا أن هذه الحرفة تحتاج الى حفر حاذق في فنه (١٠٠٠) (١). وهذا القول بصفة عامة يتفق مع رأى الباحث في درجة مهارة المشتغلين في حفر هذه البصمات الخشبية من حيث الماهم بقواعد وأصول الحفر على الخشب ، بالإضافة الى الأصول الفنية لحرفة الطباعة في مجال واحد شامل ، فهو يحفر البصمة كحفر متخصص في حفر الخشب ، وهو في الوقت نفسه على دراية بالناحية الوظيفية لهذا القالب ، والدور الذي سوف تلعبه الأجزاء البارزة من عناصر الحفر والتي تشمل وحدة الطباعة سواء كانت هندسية او مشجرة او كتابات او لأشكال الانسان والحيوان والطيور ، ويبحث فيهم الشكل دون ما يجاوره من فراغات .

#### الصفات المميزة للأشكال الكلية في البصمات الخشبية :



شكل (٢٩)



شكل (٢٨)

لاحظ الباحث من دراسته لمجموعة البصمات التي تمكن من الاطلاع عليها وتوصيفها في هذه الرسالة ، أن لها في كتلتها أشكالاً مختلفة ، والبصمات الموضحتان في شكل (٢٨) و (٢٩) تمثلان بعضاً من هذه الأشكال ، احدهما لها مقبض يحاكي

(1) Kenecht, E. & Fothergill., "The Principles and Practice of textile Printing", (London 1935), p. 42.

مقبض الغاتم ، أما الأخرى فتأخذ شكلا مخروطيا ناقصا ولها حفرتان متقابلتان حتى يستطيع العامل من امساكها بإحكام يمكنه من تثبيت البصة في مكانها المحدد عند استخدامها في تكرارات الطباعة . وقد عرض الباحث النموذجين على المعاصرين من المشتغلين بالحرفة ، وسألهم عن النوعين وهل لكل منهما استخدام خاص ؟ فتبين له أن لكلا النوعين مسميات في مصطلحات الحرفة منذ القدم ، فالقالب ذو اليد يسمى قالب " البابا " ، والآخر ذو الحفرتين يسمى القالب " ذو المسكة " . بالإضافة



شكل (٣٢)



شكل (٣١)



شكل (٣٠)

إلى النوعين السابقين تسنى للباحث فرصة للاطلاع على أنواع أخرى بدون يد وبدون حفرتين متقابلتين ، كما هو موضح في الأشكال الثلاثة (٣٠) و (٣١) و (٣٢) . ويبدو أن سبب خلو هذه الأنواع من المقبض - البابا - أو الحفرتين - المسكة - كان بسبب صغر حجم القالب وإمكانية التحكم فيه بقبضة اليد دون عنا . وقد اتضح للباحث أن البصات التي تتخذ شكلا مخروطيا ناقصا أو شكلا هرميا ناقصا تضيق عند القبضة ويتسع عند السطح المحفور ، كان لأسباب فنية لها صلة بأصول عمليات البصم ، فقد تبين أن حفر البصات كان يشكلها على هذه الصورة حتى يتسنى للعامل أن يسرى حدود الوحدة وهو يقوم بعملية البصم بها .

## الأدوات المستخدمة في تشكيل وحفر البصمات الخشبية :

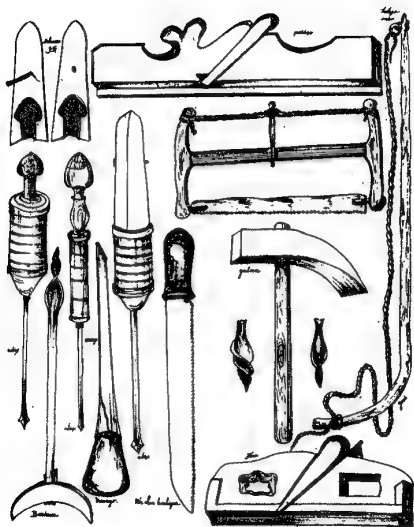
تنقسم الأدوات المستخدمة في عمل البصمات الخشبية إلى مجموعتين :

١ - مجموعة تشكيل كتل البصمات • ٢ - مجموعة حفر الوحدات البارزة في البصمات •

### ١ - مجموعة تشكيل كتل البصمات :

يلزم لها أدوات خاصة بشق الأخشاب ثم تقطيعها ، وكلتا العمليتين يسهلن  
لهما أدوات شق وأدوات قطع كذلك أدوات مسح وتسوية • ويرجح أن يكون المنشار  
ذو الاطار الخشبي (منشار الشق) أو منشار يشبه "سراق التمساح" قد استعملنا في  
عملية شق الاخشاب تمهيدا لصناعة البصمات منها ، وقد يستعمل سراق التمساح  
أو شبيهه ايضا في عملية تقطيع البصمات الخشبية بأطولها المناسبة • ويسؤال  
أرباب هذه الحرفة المعاصرين للآن عن هذه الادوات ، أيدوا معرفة المنشار ذي الاطار  
في عمليات الشق منذ القدم ، كما أنهم كانوا يستخدمون في التقطيع منشارا آخر يشبه  
سراق التمساح يسمى "منشار باشكة" بالتمسية القديمة - على حد قولهم - ، وفي كتاب  
"رحلات في مصر والنوبة" لـ "ريغو" صورة لبعض أدوات النجارة التي كانت مستخدمة  
منذ عام ١٨٠٥م حتى ١٨٢٨م ، وتمثل هذه الصورة رسما توضيحيا لمجموعة من العدد  
والأدوات ، بينها المنشار ذو الاطار الذي أشير إليه ، بالإضافة إلى منشار الباشكة الذي  
أشارت إليه طائفة البصمجة المعاصرين • وقد كتب بجوار هذا المنشار اسمه ويبدو أنه  
ترجمة حرفية للإسم الذي كان شائعا وقتذاك وتناقلته الاجيال ، فكتب بجواره كلمة  
Nérchar Bachique • ونورد في شكل (٣٣) صورة منقولة عن المرجع السابق ذكره ،  
وبهذه الصورة بالإضافة إلى ما تقدم ذكره من مجموعة المناشير نجد القادم النجارى





شکل (۲۲)

مجموعة أدوات خاصة بأشغال الخشب تشابه مجموعة تشكيل كتل البصمات الخشبية<sup>(1)</sup>.

- 1- Rifaud G.J.J., "Voyage en Egypte et Nubie, depuis 1805 jusqu'en 1828, Pl.50.

وبعض الأدوات الأخرى التي استخدمت أيضا في تشكيل كتلة البصمة ، بالإضافة إلى الأدوات الخاصة بعمليات التسوية وضبط السطح الذي سوف تحفر عليه الوحدات البارزة . ومن هذه الأدوات نرى رسما لغارة المسح ، وآخر للرابره . كما يظهر بعض من أدوات التخريم ونقر الأخشاب .

## ٢ - مجموعة حفر الوحدات البارزة في البصمات :

تتكون من مجموعة من السكاكين والازاميل والضفر ، وأدوات للطرق مثل الدقماق والشاكوش .

أما السكاكين فقد تبين أنها تستخدم لتحديد ، ولها سلاح من الصلب ومقبض من الخشب ، وفي شكل رقم (٣٤) صورة لمجموعة من أدوات الحفر الخاصة بمختلف مراحلها ، وموضح بها سكين التحديد وغيرها من مختلف أنواع الضفر والازاميل . وقد تبين أن حفار البصمات المعاصر يتبع نفس الأسلوب والتقاليد الفنية التي نقلها عن حفار البصمات الأرمني ، الذي أعاد إحياء هذه الحرفة في مصر كما سبق ذكره في موضع آخر من هذه الرسالة .



شكل (٣٤)

مجموعة من دفر وأزاميل وسكاكين ، مستخدمة في حفر البصمات الخشبية •



شكل (٢٥)

والصورة الموضحة في شكل (٢٥) تبين سكين التحديد وطريقة العمل بها ، حيث تمسك باليد كما يمسك قلم الكتابة أو الرسم ، ويحدد بها الخط الخارجى للتصميم . وللسكين سلاح من الصلب " مشطوف " وقد يكون الشطف مائلا بزاوية ميل تسترأج بين ١٥ - ٢٠ ° . ومن سكاكين التحديد ما يتخذ سلاحه مقطعا على شكل حرف ولها استخدامات خاصة . وإلى جانب سكاكين التحديد هذه تستخدم مجموعة من الأزاميل المستقيمة المقطع بمقاسات مختلفة ، لتفريخ المساحات الكبيرة المطلوب حفرها حول الشكل المراد بصبه على القماش . وبخلاف تلك المجموعة من الأزاميل المستقيمة المقطع يوجد أنواع أخرى من الأزاميل مقوسة المقطع تتخذ شكل الأظافر في تقوسها ، لذا تسمى بمجموعة الدفر . وذلك لمشابهتها لأظافر اليد ، وتختلف

درجة تقوسها ومقاساتها بالنسبة لنوع العملية المطلوبة • وحفاروا البصات الخشبية  
يستخدمون الضفر بنفس الأسلوب القديم الذي ينقلوه عن الأقدمين •



شكل (٣٦)

والصورة الموضحة في شكل (٣٦) تبين ممكة الدفرة التي نجدها مغايرة للممكة  
الحالية لحفاري الأخشاب ، الذين يستخدمون الحفر كوسيلة لتجميل الأثاث • وتذكرنا  
تلك الممكة للدفرة • بحفاري الأختام النحاسية • وبعض حفاري القوالب الخشبية  
يستخدمون نوعاً من الدفر مغايراً لنوع الضفر التي يستخدمها "القيجي" • فمن حيث  
طول السلاح نجد أن دفرة حفاري البصات أقصر قليلاً من الدفرة التي يستخدمها  
حفار الأخشاب الزخرفية • ومن حيث شكل المقبض المثبت في سلاحها نجد أن مقبضها  
له شكل كروي مخروطي • بحيث يلائم تجويف قبضة اليد • ومن المرجح أن حفسار  
القوالب في القرن التاسع عشر كان يعمل وهو جالس على الأرض • ويقوم بعمله نفس

تشكيل الوحدات والعناصر البارزة للبصمات الخشبية ، حيث يحفرها على منضدة ذات أرجل قصيرة ، تتناسب وجلسته على الأرض . ويستخدم الأزاميل والضفر بحيث يقبض عليها بقبضة يده كما هو موضح فى شكل (٣٦) ، ويوجد بها براحة اليد مع السبابة . وقد لاحظ الباحث بعضا من أرباب هذه الحرفة المعاصرين يعملون بنفس الأسلوب القديم فى حفر وتشكيل القوالب - على غرار الخياط البلدى المعاصر - والبعض يستخدم العدد والأدوات القديمة مع الحديثة فى مجال واحد ، إلا أنهم يشتركون جميعا فى استخدام سكين التحديد المشار إليه ، لأن استخدامها هام بالنسبة لتحديد وتنظيف الحفر كما أنها تستخدم أيضا فى تنظيف وتصحيح بعض البصمات لاسيما التى تتأثر بتفاعلات أصابع الطباعة وغيرها من المحاليل التى تستخدم فى عمليات الطباعة والتصنيع .

## خاتمة الباب الثانى

استعرضنا فى الباب الثانى الأساليب الفنية التى أتبع فى صناعة البصمات وصلتها بامناط وطرز المشغولات الخشبية السابقة للقرن التاسع عشر . وخلصنا من مقارنات وحدات عناصر البصمات الخشبية بوحدات العناصر الزخرفية المطبوعة على بعض قطع من الأقمشة المبسوطة التى ترجع إلى القرن التاسع عشر ، أو التى يرجع تاريخها إلى قرون تسبق ذلك العهد إلى ترجيح احتمال صنع هذه البصمات الموصفة فى هذه الرسالة خلال القرن التاسع عشر ، كما أيد ذلك التوثيق ما استعرضناه بإيجاز عما ذكر عن إنتشار هذه الحرفة ورواجها فى مصر خلال هذا القرن .

ولقد أمكن عن طريق الدراسة الميدانية التى أجريت ضمن منهج هذا البحث ، واستعرضنا فى هذا الباب بعضا منها ، أن نورد العديد من تقاليد وأصول وطبيعة هذه الحرفة وفقا لما كانت عليه خلال القرن التاسع عشر ، ومدى إنتشارها فى مصر . واستعرضنا كذلك الصفات المميزة لأشكال البصمات وامناطها ، وحالة هذه الحرفة وأربابها وأصل صناعتهم وهوياتهم .

كما بينا فى هذا الباب أوجه التقارب بين العدد والأدوات المستخدمة فى تشكيل وحفر البصمات بتلك التى تستخدم فى حرفة الحفر بالإضافة إلى توضيح بعض من عدد وأدوات أشغال الخشب عامة خلال القرن التاسع عشر ، وذلك إستنادا إلى بعض المراجع التى وصفت الحرف فى مصر خلال تلك الحقبة من التاريخ .

أما عن الأخشاب التى أستخدمت فى صناعة تلك البصمات ، فسوف نوالهها بالشرح والتحليل فى الباب التالى .

### الباب الثالث

#### الخامات التي استخدمت في صناعة البصمات

من فحص ودراسة مجموعتنا البصمات الموصفة في هذه الرسالة • يتبين بوضوح أن الأخشاب كانت هي الخامة التي اعتمدت عليها هذه الحرفة في أغلب الأحيان • كما أن بعضاً من هذه البصمات صنعت من أخشاب محلية ، وبعضها صنعت من أخشاب أجنبية • ويبدو أن شكل العناصر المحفورة على تلك البصمات ألزمت الصانع باختيار نوع الخشب من حيث درجة صلابته ، وعلى ذلك يلاحظ أن البصمات ذات العناصر الزخرفية الدقيقة قد صنعت من أخشاب متوسطة الصلابة أو صلبة مندرجة الألياف ، بينما البصمات ذات العناصر غير الدقيقة نجدها قد صنعت من نوع من الأخشاب اللينة • غير أنه يتعذر الحديث عن الأخشاب المرتبطة بصناعة تلك البصمات ، دون إستعراض ومناقشة مصادر الامداد بالأخشاب فـس مصر خلال الحقبة التاريخية المعاصرة لصنع تلك البصمات موضوع التوصيف ، لعل في استعراض هذه المصادر ما يلقي الضوء على السبب في اتجاه أرباب هذه الحرفة في مصر لاختيار أنواع محددة من الخشب لحفر تلك البصمات دون غيرها • وقد إنضج من الدراسات المعائلة أن بعضاً من أرباب هذه الحرفة كانوا قد اتجهوا فـس مجتمعات بدائية الى إستخدام " شقف القرع " لحفر عناصر الزخرفة مباشرة على الجدار الرقيق للقرعة • وتؤيد " مرجزيت ترويل " هذه الحقيقة بقولها :

(... حققت بعض القبائل في غانا وهي قبيلة "أشانطى" رغبتها في زخرفة المنسوجات لاسيما المراد بصم تكرارات زخرفية منتظمة على مساحات كبيرة منها ،



وذلك باستخدام طريقة الخاتم والمسامة في غانا "أدينكبرا"، وكانت هذه البصمات تصنع في غانا من شقف القرع — وذلك على الرغم من توافر الأخشاب هناك — (١) (١٠٠). والنص السابق يحملنا على التساؤل، هل لظاهرة استخدام القرع في صناعة بصمات الطباعة كما هو الحال في غانا على نحو ما تقدم إرتباط بجعل الحرف البيئية ملازمة للخامات الموفرة فيها؟ وملازمة من جهة أخرى لتقاليد صناعية خاصة بها، الأمر الذي جعل أهالي غانا يفضلون شقف القرع عن سيقان الأشجار الأكثر صلابة منها، والأكثر إحتمالا في هذا النوع من الاستخدامات الصناعية. وهل ما حدث في غانا بالنسبة لهذه الحرفة يناظره استخدام خامات بيئية في مصر تعتمد عليها بصمات الطباعة محليا؟ ويبدو فيما نجده من تحليل مقال نفس الكاتبة ما يرجح أن أسلوب إختيار الخشب بالذات لحفر هذه البصمات، له أصالة نشأت في المشرق العربي وتشير الكاتبة الى ذلك بقولها (١٠٠) تأثير العرب على الساحل الشرقي لأفريقيا قد أنسى على تغيير أسلوب استخدام شقف القرع في حفر البصمات لاسيما الكبيرة منها، لأن مشكلة الإنحناءات في جسم ثمرة القرع حتى الكبيرة الحجم منها والتي لا تكاد تسمى بالعين المجردة بعد تقطيعها، جعلت من المحال الحصول على قطعة مسطحة تكفى لبصمة يزيد قطرها عن ثلاث بوصات، وبالتالي فإن أغلب البصمات المستخدمة في طباعة أقمشة "الأدينكبرا" الخاصة بقبيلة أشانطى بغانا — والمحفوفة بالمتحف البريطاني — أصغر من هذا الحجم بكثير. لذا يبدو أن السواحليين في "زننبار" كانوا يستخدمون لطباعة "الكانجا" — وهو نوع آخر من الأقمشة معروف بهذا الاسم — كتلا خشبية في الأحوال التي تطلب وحدات مساحتها أكبر من ثلاث بوصات، لتشكيل (١) مرجعيت ترويل: "الفن الخزفي في أفريقيا"، ترجمة مجدى فريد — مراجعة صلاح طاهر، ص ٣٨.

نماذج من هذه البصمات متماسكة ومستمرة حتى لا توحى عند البصر بها بأى لحام بين الوحدات ، وبعض هذه البصمات الخشبية تصنع فى بروز واطى\* كما أن الكثير من عناصر الزخرفة كبيرة الحجم نفذت على كتل خشبية \* والمرجح أن إستخدام السواحليين فى زنجبار للأخشاب فى حفرها إنما يكشف عن الأصل الشرقى للحرفة فى هذا الجزء\* من أفريقيا (١٠٠) (١). ويبدو أن تطور هذه الحرفة فى مصر وازدهارها حمل العديد من البلدان المجاورة لها على اقتباس أصول وتقاليدها صناعتهما ، وقد يكون لما أوردناه من آراء على مبارك وكلوت بك وغيرهما من الكتاب ، مما أشرنا اليهم فى الباب السابق صلة بل أدلة ثابتة على ازدهار هذه الحرفة فى مصر خلال فترة تمتد طوال القرن التاسع عشر ، وربما كانت ترجع إلى قبل ذلك بكثير ، وعلى كل حال فما جاء بالنسبة لصناعة البصمات فى مصر خلال القرن التاسع عشر يشير إلى استخدام الصانع للأخشاب المحلية والمستوردة التى يمكن نيلها أن توفر السبل لقيام هذه الصناعة بنجاح .

ويناقش هذا الباب المصادر الرئيسية للإمداد بالأخشاب وبعضها من أنواعها .  
وتسهيلا للدراسة قام الباحث بتصنيف هذه المصادر على الوجه التالى :

- ١ - الغابات كمصدر للإمداد بالأخشاب ، وما ذكر عن وجودها فى مصر .
- ٢ - الأشجار الخشبية المصرية التى كانت مغروسة قبل القرن التاسع عشر .
- ٣ - الأشجار الخشبية الأجنبية التى جلبت لغرسها فى مصر قبل القرن التاسع عشر .
- ٤ - الوارد من الأخشاب الأجنبية .

(١) مارجريت ترويل : " الفن الزخرفى فى أفريقيا " ، ص ٣٩ ، م . النهضة ١٩٦٩

من المسلم به أن الخشب قد احتل مركز الصدارة في حضارة الأمم وبقاياها منذ أقدم العصور ، وعلى الرغم مما ذكره من قلة أو إنعدام إنتاج الأخشاب الصالحة للأعمال التي تطلب متانة النوع ودقة الصناعة في مصر ، فقد اشتهر المصريون منذ عهد الفرعنة بالصناعات الخشبية وبيعوا في تحويل الأخشاب من مادة غفلة إلى منتجات وقيم فنية محملة بالمعاني . ويبدو أن مصر لم تكن ذات شهرة فائقة في إنتاج الخشب ، لاسيما ذلك النوع الذي يستعمل في الحفر والأعمال الدقيقة ، لذا يحتمل أن تكون مصر قد اعتمدت على سد هذا النقص بمحاولة غرس أنواع من الأشجار الخشبية الأجنبية ، فضلا عن استيراد الأنواع المطلوبة لبعض الأشغال الخشبية من البلاد التي تتعامل معها تجاريا . والأخشاب هي العامل الأساسي للصناعات الخشبية عامة ، ولكن هل يجوز لامة ذات حضارة عريقة أن تهمل هذه الصناعات إذا كانت أراضيها لا تنتج إلا أخشابا قد تصلح فقط لأعمال خاصة من التجارة البسيطة؟ ومن جهة أخرى هل كان التفكير قديما قائما على إدخال الأشجار الخشبية ضمن المحاصيل الزراعية ؟ ومن ناحية ثالثة هل اقتضت الضرورة استيراد أنواع معينة من خارج البلاد تسد الحاجة المطلوبة وبأثمان مناسبة بمقارنتها فيما لو غرست هذه الأشجار محليا ، وخصصت لها المساحات الكبيرة على حساب الرقعة الزراعية المحدودة؟ كل هذه الافتراضات أو التساؤلات تلزمها أبحاث ودراسات مستفيضة ليس مجالها هذه الدراسة ، إلا أن مناقشتها هنا على سبيل الإحتمال ، يبدو أنه لازم وبخاصة عند تحليل ما سبق ذكره من ندرة توافر الأخشاب في مصر ، والدور الذي لعبه تواجدها بقدر محدود في تفتح آفاق نوعية للصناعات والحرف التي تعتمد كليا أو جزئيا على الأخشاب ، ومن ثم أصبحت هذه الحرف تراثا قوميا وشعبيا توارثته الأجيال جيلا بعد جيل وعلى مر العصور .

نعود بعد هذا الاستهلال لمناقشة مصادر الامداد بالأخشاب فى مصر خلال القرن التاسع عشر وما قبله .

### أولا : زراعة الغابات كمورد للامداد بالأخشاب فى مصر :

(٠٠٠) ذكر أن مصر منذ فجر التاريخ كانت مليئة بالغابات كما هو الحال اليوم فى أعالي النيل . وقيل أيضا أن هناك من الآثار ما يؤيد هذا الزعم كالأشجار الخشبية المتحجرة التى عثر عليها بجها متفرقة فى المعادى وفى المقطم وبلدة الحمام قرب بهج العرب ، مما يرجع احتمال وجود مناطق للغابات فى مصر منذ القدم ، إلا أنه كان للحروب والويلات التى تعرضت لها البلاد فى العصور الغابرة ، أسوأ الأثر فى القضاء على هذه الثروة (١) . ويشير كاتب آخر إلى هذا الموضوع فيقول (٠٠٠) كان بمصر أثناء حكم الفاطميين والسلاطين الأيوبيين غابات شاسعة فى صعيد ها . وكانت موجودة فى البهنسة وأسطال والأشمونين وأسيوط وأخمميم وقوص (٠٠٠) (٢) . ويؤيد هذا القول أيضا كاتب آخر فيقول فى معرض حديثه عن تنظيم الغابات فى مصر (٠٠٠) أن الغابات كان لها تنظيم خاص أوقف له حكام مصر الفاطميين وقفات عبينة ، وقنوا لها التنظيمات الادارية الكفيلة بإدارتها ، وقد وضع الحكام فى ذلك الوقت قوانين لحماية هذه الغابات وصيانتها من السلب والنهب ، وإزالة العقاب بالذين يتلفونها ، ولم يكن حراس هذه الغابات يسمحون بقطع الأشجار التى تصلح أخشابها للبناء ، إلا بترخيص من السلطات فى ذلك

---

(١) محمد السعيد إمام : " الأشجار الخشبية فى مصر " ، المجلة الزراعية - عدد أكتوبر ١٩٦٥ ، ص ١٧ .

(٢) الأسعد بن مائى : " قوانين الدواوين " ، جمعه وحققه عزيز سوريال - مطبعة مصر ، ١٩٤٣ ، ص ٢٧٣ .

الوقت ، وعموما لم يكن مسموحا للأهالى إلا بقطع الفروع فقط . وبصفة عامة الأخشاب التى تستخدم للوقود (١٠٠) (١) . ثم يذكر الكاتب نفسه فى موضع آخر من هذه الدراسة موضحا الأسلوب الذى كانت تتبعه الادارة الحكومية لهذه الغابات ، من حيث البيع والتعامل مع الجمهور فيقول (١٠٠) كانت إدارة الغابات تباع عادة أخشاب الوقود من غابة الأشمونين وأسيوط وأخميم وقوص ، وتعطى الادارة مقابل ذلك إيصالا يدل على كمية الأخشاب المشتراة ، على أنه إذا تصادف وضبطت هذه الادارة أخشابا مقطوعة من الغابات أو من نوع الأخشاب التى كانت تستعمل فى بناء السفن مثل السنط صادروها . اما القطع الخشبية القصيرة فى الطول وأخشاب الوقود فخط هي التى كانوا يسمحون ببيعها من هذه الغابات . ومن جهة أخرى كان موظفوا تلك الغابات يقومون بتسليم الباعة القادمين من منطقة " مصر القديمة " كميات الخشب المتعاقدة عليها فى القاهرة . ومن صميم أعمال موظفى الغابات أيضا الإشراف على قطع الأشجار وتعطينها ثم تجهيزها على هيئة مفالِق وكتل خشبية قد تكون لازمة لمبانى الدولة وبناء أسطول المراكب وغيرها . أما الأخشاب المعدة للبيع للأهالى فكانت تشحن كلها إلى ساحل " مصر القديمة " باستثناء الأخشاب اللازمة للترسانة البحرية التى كانت تودع هناك (١٠٠) (٢) .

ما سبق ذكره يتضح أن زراعة الأشجار الخشبية فى صورة غابات كانت موجودة فى مصر منذ زمن الفاطميين - وربما قبله - بدرجة قد لا تسمح بتأمين الصناعات المعتمدة على الأخشاب بما تحتاج اليه ، وبخاصة أن ما ذكر أنواعها قد انحصر

1- Aly Bahgat, "Les Forêts en Egypte et Leur Administration au Moyen Age" (Le Caire 1901) p. 6.  
2- Aly Bahgat, Ibid. p. 13.

فى أشجار السنط والبلخ والجيز والجازورين والكافور والصفاى . كما أن ما ذكر  
عن مراكز بيع إنتاج أخشاب هذه الغابات أيده المقرضى فى خطفه ، وارجع الفترة  
الزمنية لهذه المراكز الخاصة بتجميع الأخشاب المحلية والمستوردة الى عهد تسبق  
العهد الفاطمى الذى ذكر فى النص السابق فيقول (٠٠٠) أن الخشب كانت له  
أسواق هامة فى الفسطاط منذ العهد الطولونى (٠٠٠) (١). ويبدو أن هذه  
الاسواق قد امتدت فعاصرت الدولة الطولونية فالعباسية فالأشيدية ثم الفاطمية،  
إستنادا الى ما ذكره على بهجت فى النص السابق عن شحن أخشاب الغابات فى  
عهد الفاطميين الى منطقة مصر القديمة وأشارته عن أهمية هذه المنطقة كمركز  
لتجميع إنتاج أخشاب الغابات المحلية بالإضافة الى الأخشاب المستوردة . كما  
أشار أيضا الى أنها كانت ضمن الاسواق الهامة للأخشاب فى مصر . ولا زالت  
فى منطقة مصر القديمة حتى كتابة هذه الرسالة مناطق مخصصة لبيع وشراء وتجهيز  
أخشاب الأشجار الأهلية . وللأخشاب من حيث تصنيفها مسميات علمية وأخرى  
تجارية ، ويذكر أحد الكتاب بعض التسميات التجارية للأخشاب التى كانت شائعة  
فى مصر فى الفترة التى عاصرها . فجاءت ضمن فصل عن أصناف الحديد والأخشاب  
من هذا المرجع على الوجه التالى (٠٠٠) يوجد من الأخشاب أنواع نذكر منها :

فنظاريات ، مجاديف ، نقاب ، الواح صنوبر ، الواح بوادية ، الواح ثلاثية ،  
اساقيل ، الواح قاطبة ، الواح مشاقية ، افلاق صنوبر ، انصاب شوح ، حور ، جُرم  
صنوبر ، حسنيات ، سهام سمر ، سكانات ، شوح ضيق ، شوح جَنوى ، شوح صخرى ،  
شوح نولى ، شوح طويل ، شوكيات ، صميدقات ، صوارى ، عيدان سندان ، عيدان شفوية ،

(١) المقرضى : "المواظاة والاعتبار لذكر الخطط والأتار" ، ج ١ - ١٢٧٠ هـ ،  
ص ٢٣٢ .

عيدان صنوبر مدوّره ، عيدان عبالة ، قطع صنوبر ، قودان ، قصب سعديات ، قرايا ،  
قول بيض ، كوابيس سندیان ، لاطات ، مربعات قزو ، مربعات صنوبر ، مناطق ، مدارى ،  
مقطعات ، سناريات ، مطارق ، سابيونات ، مارتيكات (١٠٠) . ويحتمل أن هذه  
التسميات استمرت كشعارات تجارية شائعة لاصناف الأخشاب المختلفة كما أن بعضا  
من هذه التسميات لا زالت معروفة ومتداولة حتى الآن ، يؤكد ذلك القول ما أدلى  
به بعض الصناع الذين استشارهم الباحث عن بعض الأخشاب التي كانت تصنع منها  
البصات الخشبية ، فذكروا بالإضافة إلى خشب الصنّاف أنواع أخرى من الأخشاب كان  
بعض البصجية يشترونها من مصر القديمة " نصف مصنعة " بمعنى أن كتلتها تقارب  
كتلة البصة ، فيقطع منها المانع الأطوال المطلوبة لحجم البصة ثم يقيم بتشكيلها  
وحفرها ، ومن هذه الانواع مربعات القزو ومربعات الصنوبر ومارتيكة الزان واللاطه .  
نعود بعد هذه اللحمة عن تسميات الأخشاب الى ما ذكر حول غابات مصر منذ فجر  
التاريخ وحتى زمن الفاطميين التي خططوا لزراعتها بمصر لسد حاجاتهم من الأخشاب  
الخاصة ببناء السفن ، وكثير من أعمال البناء لاسيما أسقف الأبنية والأبواب وغيرها .  
إلا أن المادة المعروفة عن هذا الموضوع تبرز أن تلك الغابات قد تعرضت للتخريب  
والنهب ، فاقطعت الأشجار ، وفسد التخطيط الذي كان قد وضع لزراعتها كمسود  
دائم للإمداد بالأخشاب وهذا استنادا الى ما ذكره أحد الكتاب حيث يقول  
(١٠٠) أن ما سر بمصر من أحداث بعد عهد هـ الذهبي في عصر الفاطميين السى  
بداية حكم أسرة محمد على ، أتى على أغلب ما فيها من ازدهار وتقدم خاصة  
إبان حكم الدولة العثمانية ، حيث اقتلعت الأشجار وخرت إلى أن جاءت يد أيسة

حكم أسرة محمد على فلم يكن بها من الأشجار الخشبية سوى القليل من أشجار الجميز واللج والنخيل الذى بذل الوالى جهودا كبيرة لتكثيرها ، فغرزها فى الاراضى البرية . وقامت الحكومة بزراعة الكثير من الأشجار فى بعض الأقطان على نفقتها ، وفغرست المزيد من أشجار الجميز والصفصاف والسند واللج والأثل والنبق والحوار والسرور والصنوبر والمخيط والتوت . وليس فى مصر من الغابات الطبيعية سوى ما يتكون من النخيل وهو كثير العدد فى محافظات الشرقية ثم فى الطريق الموصل من العريش إلى الصالحية من جهة ، وإلى بلبس من جهة أخرى . وتوجد غابات كثيرة من النخيل فى ضواحي القاهرة ، بعضها بالجيزة بالقرب من بلدة " أم خان " والبعض الآخر فى بركة الحاج قرب الخانقاة (١) . نستنتج مما تقدم أنه منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى مطلع القرن التاسع عشر - إستنادا الى النصوص السابق ذكرها ، فضلا عما تمكن الباحث من جمعه من مادة - لا نستطيع أن نرجح وجود ما يجوز أن يدخل فى عداد الغابات فى مصر خلال تلك الفترة سوى القلة القليلة من بعض اشجار النخيل التى قد تشابه فى تجمعها فى بعض أماكن على نحو ما ذكر شكل الغابات .

ثانيا : الأشجار الخشبية المصرية التى كانت مغروسة قبل القرن التاسع عشر :

عنى المصريون بزراعة أنواع كثيرة من الأشجار ، بعضها اتخذوه لثمرة ورائحة زهره ، والبعض الآخر للانتفاع بخشبه . وتعتبر مصر من البلاد التى لا تتوافر فيها الأشجار الخشبية بدرجة تفى باحتياجاتها للتصنيع ، ويحتمل أن يكون ذلك لعوامل

---

(١) كلوت بك : " لمحة عامة الى مصر " ، تعريب محمد مسعود ، ج ٢ - ١٨٣٤ م  
ص ٢٤١ .



كثيرة نذكر منها العوامل الطبيعية . فالصحارى تمتد على جانبي الوادى شرقا وغربا بالإضافة لعدم توافر وسائل الري فى هذه الفترة لتلك الأراضى الشاسعة ، سواء كان مصدرها مياه النيل أو مياه الأمطار . ويذكر أحد الكتاب (١) أن الأشجار الخشبية كانت متناثرة فى الجهات الصحراوية أو الزراعية تبعا لطريق مختلفة ، فتنجم الأشجار فى المناطق الصحراوية التى يوجد بها نسبة من مياه الأمطار ، كما توجد داخل الوادى فى المناطق القريبة من النيل وعلى جسور الترع والمصارف وجوانب الطرق وحول المزروعات التى يمتلكها الأهالى أو الهيئات الرسمية (١) . أما ما ذكره من الجبال التى تحف بالوادى ذات اليمين وذات اليسار ، وكانت عامرة بالأشجار الخشبية فى حقبة تاريخية معينة ، فقد أشار إليه أحد الكتاب فى دراسة حول هذا الموضوع حيث يقول (٢٠٠) أن مجرد النظر إلى مصر لبرهان مقنع على أنها لم تنكس فى يوم ما بما لا ينبت عادة إلا فى الأراضى الزراعية . وأن جبال مصر الجرداء لا تستطيع النظر من سفوحها القاحلة على فشة واحدة - بمعنى نباتات أو شجرة - ولو فرض أنه وجد فى تلك الجبال تربة كثرة الأرض الخصبة ، فانه ينبغى أن تظل آثار هذه التربة باقية حتى الآن . كما ولا يمكن التسليم بقدرة هذه الجبال على أن تبدها من سفوحها إبادة كاملة ، بالإضافة إلى أن هذه الجبال لا تهطل عليها من الأمطار سوى الأمطار العادية المرتبطة بالمناخ الطبيعى للبلاد ، حتى يقال أن مياه الأمطار جرفت هذه الشجيرات وذهبت بها . وفرضا إذا كانت الصحراء مغرسا للأشجار الخشبية فإن الأمطار التى تهطل عليها لا تكفى لريها وإنباتها فضلا عن أنه كان من الطبيعى لصحة هذا القول وموثوقيته أن يبقى منها

(١) محمد السعيد امام : " التشجير على جسور الترع والمصارف " ، المجلة الزراعية ، عدد مارس ، ١٩٦٧ .

بعد إندثارها آثار ماثلة الى يومنا هذا (١٠٠) (١). ويبدو أن آثار الأشجار الخشبية التي بقيت على مر الأجيال إنما هي تلك الأشجار التي تستطيع أن تبقى وتعمد لفترة طويلة الا في الاراضي العميقة التي يوافيها ماء الري كل حين .

ويتحدث احد الكتاب عن التفكير في سياسة تشجير البلاد منذ أوائل القرن التاسع عشر فيقول (١٠٠) عندما استقل محمد علي بحكم مصر عن الدولة العثمانية عام ١٨٠٥ م رأى أن يستعين بالخبراء الأجانب في شتى مرافق البلاد . ومن أهم ما شغله مشكلة تشجير مصر ، فاستدعى اخصائي البساتين الانجليزى "ترايل" للعمل في مصر كإخصائي في الأشجار الخشبية ، ثم أرسله في بعثة الى جزائر الهند واليمن لاحضار نباتات صالحة للتشجير في مصر وكان ذلك في حوالى عام ١٨٢٠ م ، وهكذا توالى البعثات التي أرسلت للخارج للتعقيب عن النباتات المناسبة للمناخ والتربة المصرية ، وفي عام ١٨٣٠ م ارسل محمد علي الحاج فضل افندى رئيس ملاحظى الحقائق مسمى بعثة مماثلة يقال أنها كانت حول العالم ، لينتقى أصلح النباتات لجو مصر وترتيبها . (٢).

ويبدو من النص السابق أنه كانت في مصر محاولات جادة مع مطلع القرن التاسع عشر لتكثير الاشجار الخشبية في مصر للانفتاح باخشابها ، يوثق ذلك القول تقرير كتبه أحد المعاصرين لهذه الفترة فذكر في تقريره ما يلي (١٠٠) لقد غرست في هذه الايام ثلاثة ملايين شجيرة بالوجه البحرى على مسطح من الارض مساحته عشرة آلاف فدان (١٠٠) (٣). والمعروف أن كلوت بك كتب تقريره حوالى عام (١٨٣٠ - ١٨٣٤ م).

(١) حسين على الرفاعى : " الصناعة في مصر " ، مطبعة مصر - ١٩٣٥ ، ص ٤٨٤ .

(٢) على الروس : " الحقائق من عهد مينا الاسرة الاولى الى الاشتراكية " ، المجلة الزراعية ، عدد مايو ١٩٦٨ .

(٣) كلوت بك : " لمحة عامة الى مصر " ، ص ٢٤٦ .

ولم تكف مصر بذلك بل لجأت أيضا الى استيراد الأخشاب من خارج البلاد نظرا للظروف التي يبد وانها صادفت المسؤولين عن التشجير . ويذكر أحد الكتاب ما يؤيد هذا القول عن مصر عندما نشطت فيها الصناعات بعد فترة الركود التي صادفتها خلال الحكم العثماني ، ونورد من هذا النص ما يلي ( ٠٠٠ ) كانت مصر تستورد ما تحتاج اليه من الخارج وبخاصة في عهد محمد علي الذي بذل كل ما استطاع من جهد لزراعة الأشجار ، ولكن لم تأت هذه الجهود بالثمرة المرجوة ، فضلا عن أن تكاليفها ومتاعب الحصول عليها كانت تزيد في نفقات الانتاج . وفي الواقع انه من الغضب - على حد قول الكاتب - محاربة الطبيعة وأرقامها على إنتاج ما لا قبل لها بإنتاجه ، ان هناك وسائل كثيرة يمكن بواسطتها استيراد الأخشاب من الخارج بأسعار مناسبة . ( ١ ) . يتضح من ذلك كله أن الكثير من الأخشاب التي كانت مستعملة قديما في مصر والستى تستعمل للان مستوردة من جهات مختلفة ، ولا نعتني من هذه الاشارة أن زراعة الأشجار الخشبية في مصر لم تشعر وانما يبد وما سبق ذكره انها انتجت أخشابا ولكن بدرجة قد لا تسمح بتموين الصناعات بما تحتاج اليه من أخشاب لها مواصفات محددة . وفي حرفة صناعة البصمات الخشبية خلال القرن التاسع عشر ، إستنادا الى دراسة وفحص مجموعتنا البصمات الموصفة في هذه الرسالة . تبين كما سبق القول أن الكثير منها اعتمد في صناعته على بعض من أخشاب الأشجار المحلية فضلا عن أنواع أخرى من الأخشاب غير المحلية . وكان أكثر تلك الأخشاب المحلية شيوعا في صنع تلك البصمات ما سوف نخصه بالذكر فيما يلي :

( ١ ) حسين علي الرفاعي : " الصناعة في مصر " ، ص ٤٨٥ .

## ١ - الصفصاف :

يعتبر خشب الصفصاف من أكثر الأخشاب التي استخدمت في حفر قوالب الطباعة الخشبية . واصل موطن شجرة الصفصاف شمال شرق أفريقيا ، وقد ادخلت زراعتها الى مصر كما ذكر أحد الكتاب (١٠٠٠) منذ عصر الاسر الفرعونية ، وهي على انواع منها المعروف باسم "ام الشعور" الا أن هذا النوع وهو ام الشعور اقل قيمة من النوع الآخر الذي نورد من انواع الصفصاف والمعروف باسم الصفصاف البلدى . وتستعمل الافرع الرفيعة من شجرة ام الشعور في عمل الاقاصى . واوراقها متساقطة في الشتاء ، وقيمتها قليلة في التظليل . والنوع الاخر وهو الصفصاف البلدى شجرته متوسطة الحجم دائمة الخضرة صيفا وشتاء ، واوراقها عريضة بالنسبة لاوراق ام الشعور ، اذا اعتنى بتقليمها صلحت للتظليل وكبر قطر ساقها فيعطى كميات كبيرة من الاخشاب عند تقطيعها (١٠٠٠) (١) . والمعروف أن خشب الصفصاف متماسك الالياف رغم خفة وزنه وليونته نسبيا . ويرجح أن حفارى القوالب الخشبية للطباعة قد فضلوه لمطابقتها للمواصفات المطلوبة من حيث سهولة الحفر عليه وقابلية مساهم لامتصاص اللون وأحبار الطباعة ، هذا فضلا عن رواج استخدامه في بعض البلدان العربية الاخرى التي استمر إنباته وتشجيره لأغراض صناعية كانت حافزا على قيام صناعة مثل صناعة بصمات الطباعة . ويرجح أن تكون تقاليد هذه الصناعة قد انتقلت الى مصر بمجرد توفر تشجير الصفصاف بدرجة تسمح لتصنيع اخشابه في اغراض نفعية ، كما يرجح أن يكون هذا في خلال القرن التاسع عشر او قبيل حلوله . ويذكر (١٠٠٠) أن محمد على عمل على تشجير زراعة الصفصاف على ضفاف النيل والترع ، وكان يستخرج

(١) محمد السعيد امام : "الأشجار الخشبية في مصر" ، (من رسالته عن مشاكل الغابات والتشجير واقتصاديات الأخشاب في ج ١٠ ع ١٠٠ ، من جامعة فرايبورج بالمانيا الغربية عام ١٩٦٠ .

من فروع الفحم النباتى ، كما يستخدم خشبه فى صناعة الات الزراعية وبعض الأشغال الخشبية (١٠٠) (١). بعد ما تقدم ذكره عن استخدامات أخشاب الصفصاف فى صناعة بصمات الطباعة وغيرها . ننتقل بعد ذلك للحديث عن نوع آخر من الأشجار الخشبية البلدية التى استخدمت أخشابها هى الاخرى فى صناعة تلك البصمات ، فضلا عن استخداماتها فى الاغراض الصناعية الاخرى .

## ٢ - الجميز :

كانت شجرة الجميز منتشرة فى مصر منذ العصور الفرعونية . وهناك أدلة نفسى رسوم جدارية بالمعابد القديمة تؤكد ان شجرته كانت معروفة حق المعرفة منذ مصر الفرعونية (٢) . وتعتبر شجرة الجميز من اكبر اشجار القطر حجما وأغلظها جزعا . ويرجع أنها من أشجار مصر الأصلية بدليل ما ذكره المؤرخون وعثر عليه المنقبون عن الاثار من قطع مصنوعة من خشب الجميز فى كثير من الاثار المصرية القديمة منذ الأسر الاولى أهمها مثالا هور وشيخ البلد . وذكر أحد الكتاب (١٠٠) أن هذه الشجرة جلبت الى مصر من أثيوبيا مع أشجار أخرى كالبرسا ، وموطنها الاصلى شمال أثيوبيا حيث توجد بها اشجار ضخمة من شجر الجميز تعرف هناك باسم " اشجار العذراء " وبسماها الكثيرون اشجار العريسات (١٠٠) (٣) . ويشير كلوت بك الى اعادة زراعة الجميز نفسى مصر فى عهد محمد على فيقول (١٠٠) لما انشأ محمد على قصر شيبرا الخيبة ، فتح شارع شيبرا ليكون طريقا بين القاهرة والقصر ، اقام على جانبيه اشجار اللبخ والجميز ،

(١) كلوت بك : " لمحة عامة الى مصر " ، ص ٢٥٢ .  
2- William G. Hayes, "The Scepter of Egypt", part II (Cambridge Harvard University Press, 1959), p. 14.

(٣) احمد احمد الحنة : " تاريخ الزراعة المصرية فى عهد محمد على " ، القاهرة ١٩٥٠ ، ص ٢٧٦ .

وكان ذلك عام ١٨٠٨ م ، وتعتبر شجرة الجعيز من اكبر الأشجار الاهلية حجما وأغظها  
جزعا . أوراقها دائمة الخضرة طوال العام وخشبها لا يعتره الفساد ويستعمل بكثرة  
في صنع السواقي (١٠٠) (١). وفي اطلس الحملة الفرنسية (٢) صورة تمثل اشجار  
الجعيز بجزيرة الروضة منذ العصر المملوكي ، مما يرجح قدم معرفة هذه الشجرة  
في مصر منذ العصور القديمة والوسطى والحديثة رغم ان موطنها الاصلى اثيوبيا  
كما ذكر من قبل . وهناك ادلة بل وثائق مصنوعة تؤكد استخدام الصانع لخشب  
الجعيز في تشكيل بصمات الطباعة . وسوف نورد في توصيفنا اللاحق نماذج لتلك  
البصمات الخشبية الخاصة بطباعة الاقمشة . ننتقل بعد ذلك للحديث عن نوع آخر  
من الاخشاب التي استخدمت في صناعة بصمات الطباعة بالاضافة الى الانواع الستى  
تقدم ذكرها .

### ٣ - اللبغ :

جلبت شجرة اللبغ من هيمالايا منذ حوالي عام ١٨٠٨م في عهد محمد على .  
وكرر غرسها بعد البعثات التي ارسلت في هذه الحقبة للتغريب عن الاشجار التي  
تصلح لجو مصر وتربتها ، وعمل على زراعتها على جانبي الطرق . كذلك انتشرت  
زراعتها في كل مكان . وتعتبر من الاشجار التي تجود بها مصر ، وهي سريعة  
النمو ، أفضانها منتشرة وظلها خفيف . يمتاز خشبها بلونه الأسمر الصلب ، وقد  
استعملت في صناعة العجلات والسواقي والمحاريث وغيرها من الأعمال المختلفة .

(١) كلوت بك : "لمحة عامة الى مصر" ، ص ٢٦٧ .

(٢) عن اطلس الحملة الفرنسية : "وصف مصر" ، ج ١ ، لوحة رقم ١٧ ، محفوظ  
بالجمعية الجغرافية بالقاهرة .

وقد توصل الباحث عند توصيفه لبعض قوالب الطباعة ، أن منها ما صنع من خشب  
المليخ ، وسوف نواليه بالشرح فى الباب الرابع . ومن الأخشاب التى استخدمت  
ايضا فى صنع بصمات الطباعة فضلا عن استخدامها فى الأغراض الأخرى .

#### ٤ - السنط :

شجرة السنط تنمو فى جميع أنحاء البلاد . ويتضح مما تجمع من مادة انها  
معروفة منذ أقدم العصور ( . . . ) موطنها الاصلى افريقيا الإستوائية وآسيا ويبدوانها  
كانت أكثر انتشارا منها الآن ، تزهر طول الوقت وهى شجرة شوكية متوسطة الحجم  
سريعة النمو ، خشبها صلب داكن اللون يتميز بجودته ومقاومته للماء وبخاصة بعد  
تعطينه . وقد استعمل السنط فى صناعة الابواب والأثاث البسيط وآلات الزراعة  
وأدواتها كما استخدم فى صناعة السفن الكبيرة لاسيما فى عهد الفاطميين ، واستخرج  
من فروعه الفحم النباتى ( . . . ) (١) . ويعيد كلوت بك هذا فى تقريره حيث يقول  
( . . . ) أن شجرة السنط كانت معروفة فى مصر وبخاصة فى الوجه البحرى ومصر الوسطى .  
وكان زرعها فى الوجه البحرى للانتفاع بخشبها فقط أما فى الوجه القبلى فكان يجعلها  
قصيرة ملتوية الأغصان إلا انها تعطى محصولا وافرا من الصمغ . ويمتاز خشبها بجودته  
وصلابته ومقاومته للماء ، لذا صنعت منه المراكب والقوارب والسواقي ويستخرج مسن  
ساقه الصمغ ومن فروعه الفحم ، اما ثمره المسمى بالقرظ فيستخدم فى دسبغ  
الجلود ( . . . ) (٢) . ويعزو كاتب آخر تكثير شجر السنط منذ بداية القسرون  
(١) محمد السعيد امام : " الأشجار الخشبية البلدية " ، المجلة الزراعية ، عدد  
أكتوبر ١٩٦٥ .  
(٢) كلوت بك : " لمحة عامة الى مصر " ، ج ١ ، ص ٢٧٦ .

التاسع عشر الى عهد محمد على فيقول (٠٠٠) أن محمد على حرص فى عصره على تكثير أشجار السنط ونشر زراعته ، حيث كلف الفلاحين بزراعته فى الأراضى البور ، ومنحهم الاراضى بالمجان لكل من طلب زراعته ، كما أعفى جميع الاراضى المزروعة بالسنط من الضرائب . وقد قامت الحكومة باعادة زراعته مع مطلع القرن التاسع عشر على نفقتها فى مساحات كبيرة بالغربية والوجه القبلى (٠٠٠) (١).

#### ٥ - الأثل : وهونوعان :

- ١ - شجرة الأثل . ٢ - شجرة الطراف .

يذكر ان الموطن الاصلى لشجرة الأثل هو آسيا ، كما تعتبر فارس والهند وسوريا وفلسطين والجزء الشرقى من بلاد العرب موطن لها . وكثيرا ما ذكرها الكتاب الأقدمون بأنها شجرة متوسطة الحجم سريعة النمو دائمة الخضرة جميلة الشكل وأوراقها الظل ، تنزع على حافة الصحراء وجوانب الطرق والاراضى الزراعية الجافة ويجوار المساقى . ولا تزال توجد منها غابات طبيعية حول بركة قسارون بالغيم . وفى الموسوعة التيمورية قول عن شجرة الأثل وهوانه (٠٠٠) يسيل من فروعها وأوراقها سائل سكرى يعتبر نوعا من المن ، اذا أكل وقت جنيه كان طعمه لذيذا ، ويستعمله الاعراب عدا لهم فى فصل الصيف (٠٠٠) (٢) . والمعروف عن خشب الأثل انه يمتاز بلونه الأبيض وصلابته وتراكم اليافه ، ويستخدم فى صناعة السفن والعربات الكارو والاث الزراعية ويصنع منه القود ونوع من الفحم النباتى . وقد أشارت المخطوطة

(١) محمد فؤاد شكرى وآخرين : " بناء دولة محمد على " ، ص ٤٢٤ .  
(٢) أحمد تيمور " باشا " : " الموسوعة التيمورية " من كنوز العرب فى اللغة والفن والأدب ، لجنة نشر المؤلفات التيمورية ، القاهرة ١٩٦١ ص ٦٢ .



المصورة لابي جعفر الغافقي (١) الموجودة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة إلى معرفة هذا النوع من الأشجار فى مصر وانتشارها وبخاصة فى أواخر العصر المملوكى . وفى المخطوطة السابق ذكرها صورة مرسومة باليد لشجرة الأثل منذ العصر المملوكى ، وفى نفس المخطوطة صورة أخرى مرسومة بنفس الطريقة توضح النوع الثانى من الأثل وهى شجرة الطرفاء المنتشرة فى مصر منذ ذلك العصر .

#### ٦ - البرس :

يذكر أن هذه الشجرة كانت موجودة فى مصر منذ أقدم العصور ، والمادة التى استطاع الباحث أن يجمعها عنها تبين أن زراعتها أدخلت لمصر من البلاد الواقعة على ساحل البحر الأحمر وبخاصة شمال أثيوبيا ، ثم أخذت زراعتها تقل تدريجيا على مر العصور . ويذكر عنها ( . . . ) أنها لا تزال موجودة فى شمال أفريقيا والهند ، كما يذكر أنها شجرة بطيئة النمو دائمة الخضرة ثمرتها حلوة المذاق فى حجم اللوزة الخضراء ، وقد ذكرت فى كتب المؤرخين العرب مما يؤكد قدم معرفتها فى مصر ومن الذين كتبوا عنها " عبد اللطيف البغدادى والمقرئى " وكان آخر من سجل وجودها فى مصر " فان سليمن " الذى يذكر أنه سجل وجودها فى مصر منذ القرن الثانى عشر الميلادى . كما أن العالم النباتى " شفينفورت " جلب بذورها مسرة أخرى الى مصر فى عام ١٨٨٩م وزرعها فى حديقة المتحف المصرى بالقاهرة ، وذكر المقرئى أن هذه الأشجار أخذت تنعدم الواحدة بعد الأخرى حتى إنقرضت تماما . كما أن هذه الشجرة كانت معاصرة حتى حقبة تاريخية امتدت الى أواخر القرن التاسع عشر .

(١) أبو جعفر الغافقي : " حشائش الطب " ، نسخة مصورة من المخطوطة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، ١٥٨٢م ، ص ٢٠ ، ص ٦١ .

كما يذكر أن خشبها كان يمتاز بصلايته واستعماله فى أغراض شتى (١١). وبما أن هذه الشجرة كانت موجودة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ، فقد تكون أخشابها استخدمت فى صنع قوالب الطباعة ، وفى المتحف الشعبى بالجمعية الجغرافية بصفة واحدة صغيرة للطباعة أو ردها ضمن البصمات الموصفة فى الباب الرابع . وهذه البصمة منفذة من خشب صلب شبيه بخشب القرو ، وبالمقارنة يرجع الباحث احتمال صنعها من خشب البرساء ، كما أنه يفحصها ومقارنتها بأخشاب القرو تبين وجود نسبة طفيفة من الاختلاف على الرغم من تشابهها معه فى اللون والكثافة .

بعد معرض الحديث عن أنواع الأخشاب التى عثر الباحث على نماذج لبصمات ترجع الى القرن التاسع عشر مصنوعة منها ، نخص بالذكر أنواعا أخرى من الأخشاب التى ثبتت فى مصر ووردت الإشارة عنها فى بعض المراجع التى تحدثت عن التشجير واستخدامات الأخشاب فى أغراض صناعية مختلفة ، وذلك لاحتمال استخدامها فى الأخرى فى صناعة أنواع من البصمات قد يتيسر الاهتمام إليها فيما بعد ، وسوف نورد هنا على سبيل الحصر نقلها ذكره أحد الكتاب :

(٠٠٠ شجرة (أكاسيا فارنزيانا) المعروفة بشجرة "الفتنة" ، شجرة (مليا زيداراخ) المعروفة بشجرة "الأزدرخت أو الطاحك أو الجرود أو الزنزلخت" وهو الاسم الدارج عند المصريين وشجرة الزنزلخت تنمو بكثرة وخشبها مرغوب فيه ، شجرة (هوبولوس نيجرا) المعروفة باسم شجرة "البقس" وقد زرع هذا النوع فى الوجه القبلى ، شجرة (السرو) ويرجع أنها كانت كثيرة وتزرع على حافة المسالك وأعطاف الطرق ، (١) ولیم نظیر : "الزراعة فى مصر الإسلامية" ، مراقبة التحرير والنشر ١٩٦٩ ،

شجرة الصنوبر أو التنوب ، شجرة التوت البلدى ، شجرة التوت الشامى . بالإضافة إلى أشجار التين ، الكايل ، المرسوع ، الكافور ، الشم . وأنواع أخرى من النخيل بلغت نحو أربعة وثمانين صنفًا يميزها عن بعضها اللون والشكل والجزع (١) (١٠٠٠) .

نورد في الجزء التالي طائفة من أشجار الأخشاب الأجنبية التي استوردت إلى مصر وعرفت مع مطلع القرن التاسع عشر . بعضها كان يزرع في مصر منذ أقدم العصور ثم أعيد زراعته في القرن التاسع عشر . وقد استخدم خشبها في أغراض صناعية مختلفة ، نخص منها بالذكر صناعة بصمات الطباعة الخشبية ، وذلك إستنادًا إلى بعض البصمات التي تيسر للباحث دراستها ، فتبين له أنها قد صنعت من أخشاب مستوردة أو أخشاب أشجار أجنبية مزروعة في مصر ، الأمر الذي حملنا على التنويه لطائفة من هذه الأشجار الخشبية التي ورد ذكرها في بعض المراجع عربية كانت أو أجنبية كمصدر ثالث للإمداد بالأخشاب في مصر خلال القرن التاسع عشر .

### ثالثًا ، الأشجار الخشبية الأجنبية التي جلبت لغرسها في مصر خلال القرن التاسع عشر :

ذكر أن مصر كانت في حاجة ماسة إلى زيادة مواردها من الأشجار الخشبية ، ويرجع مما تجمع من أقوال الكتاب والمؤرخين أن محاولات قد بذلت في مطلع القرن التاسع عشر لزراعة بعض الأشجار الأجنبية التي كانت مصر تستورد أخشابها من الخارج . وقد ذكر كلوت بك في تقريره عن محاولات تبليد نباتات أوروبا الجنوبية في مصر فقال ( ٠٠٠ ) طقس مصر وطبيعة أرضها يتفقان تمام الاتفاق مع تبليد النباتات الجنوبية في نصف الكرة . وتجنيسها بما تقتضيه الطبيعة في مصر . ومن طبيعة النباتات في (١) كلوت بك : " لمحة عامة إلى مصر " ، ص ٢٥٨ .

مصر - حسب ما جاء في تقرير كلوت بك - سرعة نموها ، وهو ما يلاحظ بصفة خاصة في نباتات أوروبا الجنوبية . فلا غرابة إذا عاشت هذه النباتات في الديار المصرية أقل مما تعيش في بلادها الأصلية ، إلا أنها على أية حال تثمر وتنتج أخشاباً . ولكن بمقارنتها بالأخشاب المستوردة من نفس نوع الشجرة نجد أنها أقل منها في الجودة . (١)

ونذكر من هذه الأشجار الخشبية ما يلي :

#### ١ - السرو :

تعتبر شجرة السرو من الأشجار المعمرة الدائمة الخضرة ويذكر أنها تنمو في الاجواء المعتدلة . وكانت تنزع على ضفاف النيل والترع ، وقد زرع في مصر بكثرة منذ أقدم العصور . وبالمتحف المصري بالقاهرة غطاء ثابت محلى بالنقوش المحفورة يرجع للأسرة الثالثة وذكر أنه مصنوع من خشب السرو . كما يوجد صندوق صغير يرجع للدولة الوسطى ذكر أيضاً أنه مصنوع من خشب السرو . مما يرجع معرفة المصريين لهذه الشجرة الأجنبية منذ أقدم العصور . وقد عرف من السرو نوعان ، وذكر أحد الكتاب شجرة السرو بقوله ( . . . ) يتميز خشبها بصلابته ومتانتها وجودته وعدم تأثره بالحشرات ، وهو عطري الرائحة خفيف الوزن ، يستخدم في صنع المراكب وساريات القوارب الشراعية ، وقد أقبل الصناع وبخاصة الحفاريون على هذا الخشب لشعوبته وصلابته وتجانس أليافه . وتسمى هذه الشجرة بالشجرة الحزينة ، وذكر أن المسيحيين في مصر والخارج يتخذونها رمزاً للحزن وزينة للمقبر ، ولا تزال بعض شجراتها تنمو في حدائق الدلتا وفي الديار المحرق بشبه جزيرة سيناء .

ويُظن أن فلك سيدنا نوح عليه السلام الوارد ذكره في التوراة والقرآن مصنوع من

(١) كلوت بك : "لمحة عامة إلى مصر" ، ص ٢٦٠ .

خشب السرو ، وقد ورد في سفر التكوين (الإصحاح السادس) العدد الرابع عشر ، أن الله سبحانه وتعالى قال لنوح "اصنع لنفسك فلكاً من خشب جفر" ، ويرجح أن هذا الخشب هو أحد أنواع شجرة السرو (١). ويحتمل أن يكون خشب السرو قد أُستعمل في صنع بصمات خشبية للطباعة - ولو أن الباحث لم يتيسر له الاستدلال على نموذج مصنوع منه - لاسيما وأن تجانس أليافه ونعومتها وصلابة خشبه ، قد توفر السبل الفنية لتلك الصناعة ، يؤيد ذلك ما ورد في النص السابق من إشارة عن إقبال الحفارين على استخدامه في أعمال الحفر الخشبي .

## ٢ - البلوط :

من المرجح أن محمد على قد أدخل زراعة أشجار البلوط ضمن الأشجار الخشبية التي جلب بذورها عالم النبات الإنجليزي "ثريل" السابق ذكره ، وغرسها في أراضي مصر وبخاصة في حدائق عائلة محمد علي . ويذكر (٢٠٠) أن أشجار البلوط عرفت منذ العصور القديمة (٢٠٠) (٢). وهناك إشارة أخرى يرجع منها معرفتها في العصر المملوكي . ويؤكد إثبات معرفة شجرة البلوط في العصور القديمة ما يشاهد في المتحف المصري بالقاهرة من المشغولات الخشبية القديمة والتي تتمثل في أثرٍ ذكر أنه يرجع للأسرة الثامنة عشر ، مكون من قوس واطارات عجل عربة مصنوعة من خشب البلوط الذي ذكر عنه في سجلات المتحف أنه - أي شجر البلوط - كان ينمو في المنطقة المجاورة لطيبة . ومن ذكر معرفته أيضاً في العصر المملوكي إشارة (١) ولیم نظیر : "الزراعة في مصر الإسلامية" ، ص ٨٩ .

لأبي جعفر الغافقي<sup>(١)</sup> في مخطوطته المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي السابق التتويه عنه ، حيث يوجد بها رسم لشجرة البلوط في العصر المملوكي . والمعروف من هذه الشجرة أنها تنمو محليا بيط ، وأخشابها معمرة . تكثر في أورزيا وآسيا وشمال أفريقيا ، كما ينمو نوع منها على جبال لبنان . ويعطى بعض أنواعها أخشابا صلبة مندمجة الألياف تقبل الصقل بدرجة كبيرة . و بمتحف الفنون الشعبية بالجمعية الجغرافية بعض من قوالب الطباعة الخشبية المصنوعة في القرن التاسع عشر محفوظة من خشب البلوط .

### ٣ - الصنوبر :

(٠٠٠) أدخلت زراعته في مصر عام ١٨٢١م ويذكر أن زراعته نجحت لاسيما في الاراضي الرملية حيث أنتج منه أخشابا بيدو من أقوال المخصصين الذين كتبوا في هذا المجال أنها جيدة<sup>(٢)</sup> ويقول أحد الكتاب أن (٠٠٠) شجرة الصنوبر تنمو أصلا في منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط وشجرتها كبيرة الحجم دائمة الخضرة . نرعها صغيرة وقشرتها ناعمة الملمس ، ولا تزال تنمو في حدائق مصر والاسكندرية . والصنوبر نوحان : صنوبر حلبى ويسمى علميا *Pinus Helepis Mill* ويوجد منه أشجار نامية للآن بحديقة الأرومان بالجيزة . والثانى الصنوبر المشمس ويسمى علميا *Pinus pinea L.* وأشجاره أطول من الحلبى . ويستخدم خشبه في المباني وعمل الصواري والسفن والقحم النباتى (٠٠٠)<sup>(٣)</sup>.

(١) أبو جعفر الغافقي : " حشائش الطب " ، نسخة مصورة من المخطوطة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، ١٥٨٢م ، ص ٢٠٩ .

(٢) وليم نظير : " الزراعة فى مصر الاسلامية " ، ص ٩١ .

(٣) أحمد اسماعيل عبد الرؤوف : " مقال عن أشجار الصنوبر " ، المجلة الزراعية ، مايو ١٩٦١ .

بعد الحديث السابق عن بعض أنواع الأشجار الخشبية الأجنبية ، السّتي  
تيسر للبّاحث الاطلاع على بصمات للطباعة مصنوعة منها . نخس بالحدّيث فيما  
يلى طائفة من أخشاب مستوردة صنعت منها بعض من تلك البصمات الخشبيّة  
الخاصة بالطباعة ، وسوف نوردّها في باب التّوصيف اللاحق . هذا فضلا عن  
عرض بعض ما ذكر عن الوارد من الأخشاب خلال القرن التاسع عشر . ونسّى  
حدّيثنا التّالى سوف نجيب ضمنا وبإيجاز على سؤال كان قد طرح في مقدّمة هذا  
الباب وهو : هل اقتضت الضرورة إستيراد أنواع معينة من خارج البلاد تسد  
الحاجة المطلوبة ، وباتّمان مناسبة بمقارنتها فيما لو غرست الأشجار الخشبيّة  
محليا ، وخصّص لها المساحات الكيرة على حساب الرقعة الزراعيّة ؟

#### رابعاً : السّوارد من الأخشاب :

كانت مصر دائماً خلال الفترة التاريخيّة القديمة والوسطى والحديثة ، فقيرة  
في الأشجار الخشبيّة التي تنمو طبيعياً . فمن المعروف أنّ مصر منذ العصور  
البالغة في القدم كانت تستورد جزءاً من الخشب اللازم ، ولكن يحتمل انه لم يكن  
بالكثرة التي يظنها البعض ، فقط جلبت مصر من الأخشاب ما يلزمها من الأصناف  
التي لم تتكّن من زراعتها . وذكر قديماً ما يرجع افتراض إستيراد مصر ما يلزمها  
من الأخشاب منذ عمق التاريخ . وقد سجل على حجر " باليرمو " ، أنّ أربعمين  
سفينة محملة بالخشب قد جلبت الى مصر في عهد الملك " سنوفرو " منذ الأسرة  
الثالثة (١) . فقد ( . . . ) كانت مصر تستورد كميات طائفة من الأخشاب عن طريق

(١) حسين على الرّفاعي : " الصناعة في مصر " ، مطبعة مصر ١٩٣٥ ص ٤٩٣ .

ملوك بابل وآشور ، وهكذا يمكن القول أن بلاد الحثيين ولبنان وسوريا وبلاد العراق كانت مناطق غنية بالأخشاب اللازمة للنجارة الدقيقة في كافة الحضارات ، بحيث يرجح أنها أثرت على الحضارات المجاورة لها (١٠٠) (١). ويبدو أن مصر في العصور القديمة كانت تستورد بعض الأخشاب من البلاد المجاورة التي اشتهرت بانتاج الأخشاب الصالحة لأعمال النجارة الدقيقة ، وبخاصة بعد أن تفتحت أمامها سبل الاتصال باقاليم الشرق والجنوب ، فاستوردت منها الأخشاب (٠٠٠) وحصلوا على الابنوس من السودان وعلى خشب الأرز والصنوبر والسرو والبلوط والسنديان والعمر من سوريا ولبنان (٠٠) (٢). وهناك أدلة في رسم جدارية بالمعابد القديمة لا سيما معبد الدير البحري تؤكد جلب الأخشاب من البلاد المجاورة، ممثلة في مناظر حمل كتل الابنوس لتصديرها الى مصر ، ويذكر في النصوص التاريخية أن ذلك كان امرا مفروضا على الشعوب المغلوبة (٣). ويتحدث "لويس سبيلير" عن موضوع استيراد الأخشاب في حقبة من الزمن، وهي الفترة الوسطى من التاريخ فيقول (٠٠٠) كان الخشب من المواد النادرة منذ اقدم العصور ولذلك اعتبر في العهود الاسلامية من الخامات النادرة ، ويقص لنا الرحالة العرب كيف كان الخشب يصدر الى مصر من سوريا وآسيا الصغرى لاسيما الأخشاب الصغية كالصنوبر وخشب الأرز، التي استخدمت في نجارة العمارة . كما كان خشب البلوط يستورد من تركيا لصنع بعض الأثاث النادر في قصور السلاطين ، كما كانت تستورد الأنواع النادرة من الهند والسودان مثل خشب التلك والابنوس

1- Speleers L., "Le Mobilier de l'Asie Anterieure Ancienne", (Jules de Meester & Fils, Imprimeurs, Editeurs, Watteren, 1921), p. 25.

2- Speleers L., Ibid. p. 25.

3- Speleers L., Ibid. p. 26.



لصنع الأثاث الفاخر ، وكانت آثان الأخشاب المستوردة باهظة السعر لذلك كان الصناع يعنون بصنعها (١٠٠) (١). ويبدو أن النظرة الى الاخشاب المستوردة فى مصر وارتفاع تكاليفها ، دفعت الصانع المصرى منذ أقدم العصور واسطرها وحد يثها الى التفنن فى الانتفاع بها كخامة لها شأنها . وفى العصور القديمة لجأوا الى تغطية أسطح الأخشاب المصرية المحلية بقشرة أورقائق من خشب اكثر قيمة . وفى صدر الاسلام عنى الصناع باستغلال الأخشاب المستوردة فشكلوها فى حشوات متناهية فى الصغر، مما يرجع ارتفاع أسعار الأخشاب المستوردة وتكاليفها الكبيرة . وقد كان لتشغيل الأخشاب فى مصر خاصة بعد فترة الركود التى لازمت البلاد ابان الحكم العثمانى فى الصناعات التحويلية شأن كبير لاسيما وان جفاف الجو فى مصر كان يساعد على حفظ الأخشاب المستوردة فى حالة جيدة ، ومن ثم عملت الدولة وتجار الأخشاب على استيراده من خارج البلاد . ومع ملاحظة القرن التاسع عشر عمل محمد على كذلك على استيراد الاخشاب من البلاد المجاورة لسد حاجة مصر ، ويذكر كاتب ان مصر فى هذه الحقبة (١٠٠) كانت تجلب خشب الأرز والصنوبر من تركيا وسوريا ، والابنوس من السودان والتك من الهند فضلا عن جنوب أوروبا الذى كان مصدرا كبيرا من المصادر التى استمدت مصر منها حاجتها من الأخشاب (١٠٠) (٢). كذلك يبدو أن مصر كانت تستورد الاخشاب المنشورة بمعنى المجهزة فى ألواح بمقاسات مختلفة من رومانيا وروسيا ، وكانتا توردان الجزء الأكبر من هذه الاصناف الى مصر تليهما السويد وفنلندا ويوغوسلافيا . اما الاخشاب

1- Speleers L., Ibid. p. 27.

2- Heyed, "Histoire du Commerce du Levant".

الزخرفية ، ويقصد بالأخشاب الزخرفية تلك الأخشاب التى تستخدم فى الحفر والتطعيم والخرطة فكانت تستورد كذلك من أوروبا الجنوبية وجزر الهند الغربية فضلا عن جنوب إفريقيا وغيرها .

نين من مراجعة اللوحة السابقة لما ذكر عن استيراد مصر للأخشاب الأجنبية ، اعتمادها فى كثير من حقب التاريخ على استيراد اصناف متعددة من هذه الأخشاب من الأقطار المجاورة ، وكان ذلك لأضطراب تقدم صناعة الأشغال الخشبية منذ مطلع القرن التاسع عشر . وسوف نخص بالحدىث بعضا من تلك الأخشاب المستوردة ، إذ لا يتسع المجال فى هذا الباب لذكر جميع انواع الأخشاب التى كانت مصر تستورها ، أو بيان اوصافها لأن الكثير منها قد لا يصلح فنيا لتوفير سبل قيام صناعة البصمات بنجاح . كما أن الباحث لم يتيسر له الاهتداء الى بصمات خشبية للطباعة صنعت من أخشاب أجنبية سوى ما سوف نورد من انواع تلك الأخشاب التى ثبت انها استخدمت بالفعل لصنع بصمات للطباعة خلال القرن التاسع عشر ، وذلك استنادا الى دراسة البصمات المزمع توصيفها فى الباب اللاحق . ونذكر من تلك الأخشاب المستوردة ما يلى :

#### ١ - خشب الجوز التركى :

لونه بنى فاتح وهو من أحسن انواع أخشاب الجوز الشائع معرفتها ، نذكر منها ثلاثة انواع أخرى فضلا عن الجوز التركى هى : الجوز الانجليزى ، الجوز الأمريكى ، الجوز الايطالى . وخشب الجوز التركى صلب متين متراكم الالياف يقبل الصقل بدرجة كبيرة وهو من الأخشاب التى كان يستوردها محمد على من تركيا . والكثير من البصمات الخشبية فى المجموعة ذات العناصر الخطية السابق الإشارة اليها ، مصنوعة من خشب الجوز التركى وسوف نذكرها تفصيلا فى الباب الرابع .

## ٢ - خشب الجوز الأمريكى :

لونه بنى داكن وهو نوع من مجموعة أخشاب الجوز كما سبق القول (٠٠٠) خشبه سهل التشغيل ، قليل التجاعيد لاتظهر أليافه عند الصقل مثل البان الجوز التركى يعيش طويلا ومن خواصه قلة الانكماش (٠٠٠) (١).

## ٣ - خشب الماهوجنى :

لون هذا الخشب مائل للإحمرار طبقاته الحلقية السنوية ليمت واضحة تماما ، ولكنها منتظمة ، أليافه مستقيمة ، كانت مصر تستورده خلال القرن التاسع عشر كما جاء فى قول أحد الكتاب من (٠٠٠) جزر الهند الغربية وتريستا ، كما ترد منه أنواع مختلفة من شجر ساحل الذهب بأفريقيا . وأجود أنواع الماهوجنى ما يصدر لمصر من كوبا وهندوراس . وخشب الماهوجنى صلب صعب التشغيل كما انه يصلح لاشغال الحفر المختلفة نظرا لقابليته للصقل (٠٠٠) (٢) . وخشب الماهوجنى هوندوراس أفضل انواع أخشاب الماهوجنى لحرقة بصمات الطباعة نظرا لخفة وزنه ونوعا واستقامة أليافه وقلة انكماشه كما أنه يصلح لكافة اشغال النجارة الدقيقة فضلا عن اشغال الحفر ويكثر استعماله فى صناعة النماذج نظرا لقلة انكماشه . ويبدو أن الخواص الطبيعية لهذا النوع من الخشب - من حيث قلة انكماشه وخفة وزنه واستقامة أليافه - جعلت البصمجة يستخدمونه فى صناعة نوع من البصمات الخشبية ذات العناصر الدقيقة . ومن البصمات المزعم توصيفها فى الباب الرابع ضمن مجموعة البصمات

---

(١) حسين محمد صالح وهلى البدرى : " النجارة " المطابع الاميرية ببسولاق ، القاهرة ١٩٤٤ ص ٦٠ .  
(٢) حسين محمد صالح وهلى البدرى : " النجارة " ص ٥٧ .

الخطية بصمة متناهية في الدقة من حيث أسلوب الحفر ، ودقة العناصر المحفورة وعناصرها البارزة مأخوذة عن أسماء " اهل الكهف " . ومن فحص ودراسة تلك البصمة تبين انها مصنوعة من خشب الماهوجنى هوندوراس .

#### ٤ - الصبور الراتنجى :

كثير من البضات ذات الوحدات الكبيرة وبخاصة قوالب الصمغ السابق التنويه عنها فى الباب الثانى صنعت من هذا النوع من مجموعة الأخشاب الصنوبرية ، وهو معروف فى مصر باسم الخشب العزيزى " بتش باين " . تنمو أشجاره فى الولايات الجنوبية الشرقية من امريكا الشمالية ، وهو كما ذكر أحد الكتاب (٠٠٠ مشبع بمادة راتنجية ٠٠٠) (١) . ويبدو أن البضات الخاصة بعمليات التصمىغ والتشبيبت كان يفضل صنعها من هذه الطائفة من الأخشاب المشبعة بالمواد الراتنجية نظرا لقوتها وتحملها وعدم تأثرها بالمواد الكيماوية الخاصة بعمليات الازالة والتشبيبت والتصمىغ . وقد ذكر أحد الكتاب انه كان يرد لمصر خلال القرن التاسع عشر من يوغوسلافيا ورومانيا وغيرها من بلاد البلطيق (٢) .

---

(١) و(٢) حسين محمد صالح وعلى البدرى : " النجارة " ، المطابع الاميرة ببولاق القاهرة ١٩٤٤ ص ٥٠ .

### خاتمة الباب الثالث

تبين لنا بعد ما تقدم ذكره في الباب الثالث أن الأخشاب كانت من أهم العوامل التي وفرت السبل لقيام حرفة الطباعة بالبصمات في مصر خلال القرن التاسع عشر ، حيث راجت وازدهرت هذه الحرفة ومن ثم تأثر بأصولها الفنية الكثير من الدول المجاورة التي كانت تستخدم خامات بيئية أخرى غير الأخشاب في صناعة البصمات . فاقبست هذه الدول عن مصر بعضا من تقاليد صنع هذه البصمات من الخشب ، واستبدلت شق القرع الذي كانت تستخدمه في صنع بصماتها بالأخشاب وبخاصة البصمات ذات الوحدات كبيرة الحجم .

كما استعرضنا في هذا الباب ارتباط شكل العناصر المحفورة باختيار الصانع لنوع الخشب المصنوعة منه البصمة من حيث درجة صلابته أو ليونته . كما تضمن هذا الباب عرضا لأنواع الأخشاب التي كانت تستخدم في صناعة تلك البصمات سواء كانت من أخشاب أشجار بلدية أو أخشاب أشجار أجنبية كانت قد جلبت من الخارج لزرعتهما في مصر خلال القرن التاسع عشر أو قبله ، أو من أخشاب أجنبية مستوردة .

كما عرض هذا الباب عرضا مختصرا للمصادر الرئيسية للإمداد بالأخشاب في مصر خلال تلك الفترة ، وشمل ذلك العرض لمحة تاريخية عن الغابات وما ذكر عنها كمصدر ثابت للحصول على نتاج سنوى دائم من أخشابها فضلا عن عرض لبعض الأشجار الخشبية المصرية التي كانت مخروسة قبل القرن التاسع عشر أو خلاله ثم التعرف بأنواع من هذه الأشجار التي عثر الباحث على نماذج لبصمات مصنوعة منها .

كما عرض هذا الباب طائفة من اشجار الاخشاب الاجنبية التى استوردتها مصر وعرفت أخشابها مع مطلع القرن التاسع عشر ، وقد خص هذا العرض بالحد يست الأنواع التى صنعت منها البصمات الخشبية الموصفة دون غيرها .

وأخيرا اختتم الباب عرضه بذكر طائفة الاخشاب المستوردة التى صنعت منها ايضا بعض البصمات الخشبية موضوع التوصيف كصدر رابع للامداد بالاخشاب .

وتبين للباحث من مراجعته لما سبق وصفه من انواع الاخشاب البلدية والاجنبية والمستوردة ، وبناء على ما تجمع لديه من معلومات استقاها عن المعاصرين من ارساب هذه الحرفة الذين استشارهم فضلا عن ملاحظته لصنع عدد كبير من البصمات الموصفة من خشب الصفصاف ، احتمال انتقال تقاليد هذه الصناعة الى مصر لمجرد توافر تشجير الصفصاف بدرجة تسمح لتصنيع اخشابها فى اغراض نفعية ، ومن ثم استخدمت انواع اخرى من الأخشاب اقتضت الضرورة حفر بصمات خاصة عليها لاسيما ذات الوحدات الزخرفية الدقيقة .

## الباب الرابع

### التوصيف

قام الباحث بدراسة مجموعة البصمات الخشبية المحفوظة في متحف الجمعية الجغرافية ، والتي قام بجمعها كما ذكرنا " مؤنيه " وأعوانه خصيصا للمتحف في حوالى الثلاثينات من القرن الحالى ، يؤيد هذا القول دليل المتحف الصادر عام ١٩٣٤ الذى أشار إليها دون توصيفها حيث قال ( ٠٠٠ فى دولا ب العشر رقم ٢١ وتحت أرقام ٨٤٢ ، ٩٨٥ ، ٢١٣٩ يوجد ثلاث عشرة قطعة خشبية كانت تستعمل يدويا كاسطبة لطبع مناديل الرأس الشعبية وهى فى أحجام ورسم مختلفة ، اكثرا تمثل زخارف نباتية وزهرية وهندسية ، تتراوح اطوالها من ٤ سم الى ٢٤ سم . وقد اشترت هذه القطع بتاريخ ١٠ / ١٢ / ١٩٣٤ ( ٠٠٠ ) (١) . وإلى جانب هذه البصمات تسنى للباحث فرصة لدراسة مجموعة اخرى تناظرها فى الشكل واسلوب التصنيع ، وهذه المجموعة الاخيرة موجودة باحدى المجموعات الخاصة\* . ويرجح وفقا لتشابه هذه المجموعة الخاصة بالمجموعة الاخرى المحفوظة بالمتحف الشعبى للجمعية الجغرافية بالقاهرة ، ان تكون من الفترة نفسها التى صنعت فيها . ويتضح من مقارنة هاتين المجموعتين ، انه يتسنى لنا تقسيم هذه البصمات الخشبية من حيث الالوان العالقة بكل بصمة الى مجموعات لونية محددة .

(١) دليل المتحف للجمعية الجغرافية الصادر عام ١٩٣٤ ص ١٢ .

\* سبقت الاشارة الى تلك المجموعة تفصيلا فى مقدمة الرسالة .

## أولا : مجموعة الأزهار :

وهي تحاكي بدورها تلك المجموعة التي ورد ذكرها في دراسة بصات النسيج في حماة بسوريا - وقد سبقت الإشارة إليها في الباب الثاني - وأشار إليها "جولمار" في دراسته أيضا بالمجموعة الذهبية ، وفي هذه المجموعة الأولى تتخذ الزهور والأزهار ألوانا وردية أو بنفسجية ، ولعل الوردى منها وفقا لتسمية الصبغات القديمة يطلق عليه اسم قوة ، والبنفسجي يطلق عليه اسم مناويسي ، وهذا النوع من البصات وفقا لآراء أرباب هذه الصناعة الذين عرضت عليهم هذه النماذج فضلا عما سبق ذكره في الباب الثاني يرجح انها ترجع الى القرن التاسع عشر .



شكل (٣٧)

ومن أمثلة الأقمشة المصنوعة بزهور القرنفل الحمراء شكل رقم (٣٧) ويصور قميصا شعبيا لطفل مصنوع من قماش قطنى مبصر بوحداث زخرفية على شكل زهرة القرنفل . مصدره القيم وتاريخه يرجع للقرن الثامن عشر . وهذا النموذج ان دل على شيء فانما



يدل على أن هذا النوع من الخزاف رغم أنه كان شائعا طوال القرن التاسع عشر، إلا أنه كان على ما يبدو على القدر نفسه من الانتشار في القرن الثامن عشر، وربما يرجع الى عهود تسبق هذا التاريخ، مما يرجح ان عديدا من الوحدات المصنوعة كان يستمر قرونا على نفس الدرجة من الرواج واقبال الشعبين عليه . ومن ثم تناقلته الاجيال جيلا بعد جيل .

#### ثانيا : مجموعة اللون الأخضر :

الطائفة الثانية يسود فيها اللون الاخضر ويرجع أيضا في تلك الطائفة الثانية من البصمات اسوة بالمجموعة الاولى سאלفة الذكر أن تكون هي الاخرى من انتساج القرن التاسع عشر وذلك استنادا الى آراء الصناع المعاصرين ، والى ما تقدم ذكره من مقارنات رجحت احتمال انتماؤها لهذه الفترة . وهذا النوع من البصمات لاحظ الباحث عليه درجة من التآكل في وحداته المحفورة أكثر من النوع السابق المائل الى الحمرة ، وتبدو فيه آثار الكشط أو التنظيف بسكين التحديد واضحة ، مما زاد من عمق أرضيات الوحدات المحفورة فيها ، وقد يكون هذا راجعا لتفاعل الصبغات المائلة الى الخضرة والتي علقت آثارها في الياف البصمات الخشبية، وقد يرجع هذا التآكل لأسباب أخرى ، وعلى كل فهذا النوع من البصمات السائد فيها اللون الاخضر قد تكوّن في أشكالها تتابعا، بحيث تكوّن عند بصمها شرائط كانها جدائل أو صفوف من اغصان الأشجار، ويلاحظ في مقابض هذا النوع تقويا مما يدل على أنها كانت تجمع بترتيب معين لتمكن الصانع من أن يمسح الأفضنة أو المناديل أو غيرها من المصنوعات بطريقة منتظمة تتعاقب فيها الوحدات بالكيفية نفسها .

### ثالثا : المجموعة الصمغية :

من البصمات التى نوصفها فى هذا الباب طائفة ثالثة ، تتميز بسلامتها أو قلة التآكل فى وحداتها وأليانها ، وقد حفرت عليها أشكال مشجرة لنباتات ذات أزهار ، وأوراق عريضة تارة ، ودقيقة تارة أخرى . والمعروف وفقا لما ثبت لدى الباحث أن للبصمات المشجرة ذات الأوراق الرقيقة تسمية قديمة معروفة بقالب البقدونس . وقد لاحظ الباحث من دراسة هذه الطائفة أن بعضا منها قد علفت بها آثار لمواد صمغية مائلة الى الصفرة البسيطة ، وسؤال بعض المتخصصين والعاملين فى مضار هذه الصناعة ، تبين أن هذه المجموعة من البصمات تبصم بها على الأقمش بلون غير محدد ، بمعنى أنها تخص فى مادة صمغية معينة تحول دون تعلق المادة العبايثة بالأجزاء المصنعة ، وما أن ينتهى البصمجة من ختم الثوب أو المنديل أو النسيج الذى يقوم ببصمه بهذه الشرائح المتداخلة من الوحدات النباتية والتممة بعضها لبعض ، حتى يقوم بصباغة الثوب بأكمله بلون موحد ، وفى مرحلة تالية بعد جفاف الصباغة يغسل الثوب فتزول المادة الصمغية المبصم بها القالب قبل صباغته ، حيث تظهر الأجزاء المبصومة بهذه المادة الصمغية على شكل النبات أو الوحدة المشجرة باللون الأصلي للغماش قبل الصباغة . ويطلق أرباب هذه الحرفة المعاصرون على قالب الصمغ تسمية قديمة سبق التنويه عنها فى الباب الثانى وهى قالب " لب " ، ولها تسمية أخرى هى قالب " الترناق " .

#### رابعاً : مجموعة اللون البرتقالي :

وهناك طائفة رابعة من البصمات التي نزمع توصيفها وقد علق بها آثار اللون برتقالية ، وهو ما يطلق عليه وفقاً لتسمية الصبغات القديمة كما ذكرنا من قبل اسم " طرشيم " وهي تمثل أجزاءً من وحدات نباتية، ويبدو أنها قطع منفصلة من طاقم بصمات مكون من مجموعة ألوان ، ولم تتيح للباحث فرصة دراسة طاقم لمجموعة كاملة ، ومن دراسة هذه الطائفة لاحظ الباحث ان درجة تآكل عناصرها متوسطة ، ولا يبدو اي تفاعل واضح للصبغات على أليانها أو مسامها ، إلا أن آثار اللون البرتقالي المصوم به قد بما لا زال عالقا . وهذه المجموعة أسوة بالمجموعات سالفة الذكر يرجح أن تكون أيضا من انتاج القرن التاسع عشر .

#### خامساً : المجموعة الخطيئة :

من البصمات التي يقيم الباحث بتوصيفها في هذا الباب طائفة خامسة كتبت عليها بعض الكتابات أو بعض ما تيسر من الآيات القرآنية . ويرجح أن يكون تاريخ هذه البصمات الخطيئة هو القرن التاسع عشر ، وهذه المجموعة كما يبدو من آثار الصبغات العالقة بها أنها كانت تبصم بلون أسود . وما يؤكد للباحث احتمال انتمائها للقرن التاسع عشر صورة لرقعة من نسيج عريي قديم موضحة في شكل (٢٨) كانت من بين مجموعة الاقشة المبصومة التي جمعها وصنفها أحد الدارسين المهمين بدراسة النسيج القديم وهو " بيوسير " السابق ذكره

الذى ظل يجمع ويصنف قرابة ربع قرن من الزمان مثل هذه المجموعات المبسوطة ، وكان يقطن الاسكندرية ، وسوف نشير الى مجموعته بمجموعة الاسكندرية كلما لزم الامر . وهذه الرقعة شرائط متشابكة من النباتات والزهور بتوسطها جامات بصمت بداخلها عبارات مكتوبة بخط نسخي .

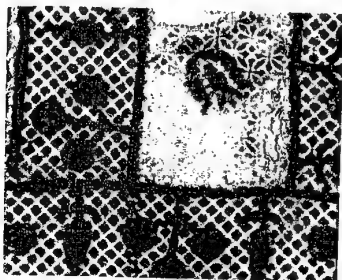


شكل (٣٨)

#### سادسا : المجموعة الهندسية :

ضمن المجموعة الموصفة طائفة سادسة ممثلة في البصيتين الموضحتين في الباب الثانى في شكلى (١) و (٢) ، البصية الاولى بيدوانها اقدم صنعا من الثانية المشبهة في الباب نفسه تحت رقم (٢) وقد صنعت بيد احد الصناع المعاصرين الذين لا زالوا

يمارسون هذه الحرفة حتى الآن وهو السيد / ابراهيم احمد النجار وقد سبق الاشارة اليه في الباب الثاني . ويتضح من دراسة البصة الحديثة واسلوب الحفر عليها وشكل مقبضها ، انها تختلف عن البصات القديمة . ويسؤال ارباب هذه الحرفة المعاصرين عن اسم هذه الوحدة المثلثة في كلتا البصتين فترروا انها معروفة في التسمية الشعبية القديمة بوحدة "عين الكتكوت" . وبالرجوع الى طائفة من بقايا الاقمشة المبسوكة المشار اليها سابقا بمجموعة الاسكندرية ، نكتين ان من اقدم الرقع المبسوكة المتخذة وحدة عين الكتكوت اساسا لتكوين زخرفتها ، ما كان يصب بلون أزرق داكن لا رب اسه صبغ ( بالنيلة ) بينما بصت مجموعة اخرى بلون احمر قائم بقارب اللون الطويل ، وفي كلتا الحالتين كانت المجموعات التي في حوزة " بيوير " من اقمشة قطنية وكتانية غليظة النسج ، وقد تباينت فيها طوائف متعددة من وحدات عين الكتكوت نذكرها فيما يلي .

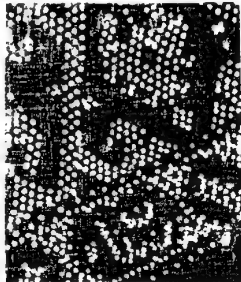


شكل (٣٩)

١ - طائفة كانت مبسوطة ببضعة متخذة اشكالا هندسية مكونة من وحدات دائرية صغيرة تطابق وحدة عين الكتكوت - المزج الحديث عنها في هذا الباب - ارضيتها زرقاء داكنة من درجة واحدة . ونصادف على النحوت نفسه من دروب هذه الوحدة ، ما يسم على ارضيات بيضاء بلون احمر داكن او بلون ازرق نبلي ، بحيث تتخذ وحدة عسبن الكتكوت وحدة هندسية تتخللها بين وحداتها الدائرية الصغيرة الزرقاء وحدات نباتية اكبر حجما من الدوائر الصغيرة المحيطة بها ، كأنها استخدمت في هذه الطائفة من البصمات وحدة عين الكتكوت بصحبة وحدات اخرى مبسطة ، وقد تذكرنا في تباين الالوان مع ارضياتها ببعض المشرقيات القديمة . وبالصورة السابقة (شكل ٣٩) نموذجاً لرقعة نسج من مجموعة الاسكندرية توضح تلك الطائفة .



شكل (٤١)

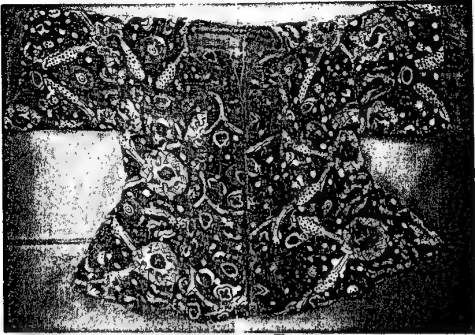


شكل (٤٠)



شكل (٤٢)

٢ - طاقة ثانية من وحدات أكبر حجماً من تلك المجموعة التي تدمى من الكنكوت .  
 وبالرجوع الى ارباب هذه الحركة المعاصرين تبين انها تدمى وحدة " المليم " ووحدة  
 المليم هذه تبصم على ما يبدو بلون صفى بجول دون تعلق الصفات باليات النسيج ،  
 حيث تصبح بعد ذلك بلون نيلى قائم . ونرى فى هذه الطاقة الموضحة فى الاشكال  
 (٤٠) ، (٤١) ، (٤٢) وهى ايضا من مجموعة الاسكندرية ، اشكال المليم ذات اللون  
 الابيض الذى يتوسطه احيانا نقطة سوداء ، وفى احيان اخرى يكبر حجم الوحدة  
 ليتخذ شكل جامة بيضاء بداخلها " مليم صغير " ، وجميع هذه المصنوعات يبدو انها  
 اكثر قدما من غيرها ، لبساطتها واعتمادها على لون موحد فى الصبغة فهى اما  
 انها كانت تبصم على القماش باللون الازرق او الطوى مباشرة او انها كانت تبصم  
 باصماغ تصبح بعدها الرقعة لتتباين ارضيتها والوحدات البيضاء المثلثة عليها .

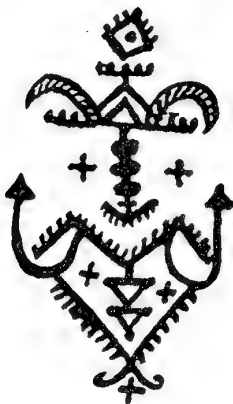


شكل (٤٣)

ومن أمثلة هذه الطائفة من البصومات التي تدخل فيها الوحدة السابقة سترة لصبي صغير موضحة في شكل (٤٣) وهي من مجموعة الاسكندرية ، كما انها مصنوعة من قماش كنانى بلون ازرق نيلى ، وعليها وحدات تعتمد على وحدة عين الكنكوت ووحدة العليم بالاضافة الى انواع اخرى مشابهة لها ، وحسب توصيف "بيوير" لهذه المسترة مقاسها ٥٥ سم x ٢٥ سم ، ويرجح ان تكون من اواخر القرن الثامن عشر وقفا لرأى صاحب هذه المجموعة . وما يجدر ذكره عن هذه الطائفة من الزخارف والوحدات التي كانت تبصم على الاقمشة في مصر ، انها تكاد تطابق مجموعة من وحدات الوشم التي كانت منتشرة في شمال افريقيا حتى اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن الحالى ،



وقد جمعت في دراسة نشرها "برتولون" في باريس سنة ١٩٠٤ ، وقد تآين لـس  
هذه الدراسة بين انواع الوشم والسترات التي كان يرتديها الليبيين كما صوروا على مقبرة  
سبتي الأول بالأقصر<sup>(١)</sup> . - وشكل (١٤) يوضح نموذجا من نماذج الوشم التي اشار اليها  
"برتولون" ويظهر فيه بعض من الوحدات الهندسية وبخاصة وحدة المليم<sup>(٢)</sup> .



شكل (١٤)

1 & 2- Bertholon, "Tatouages Des Indigenes du Nord de l'Afrique" (Paris 1904), Fig. 22.



شکل (١٥)



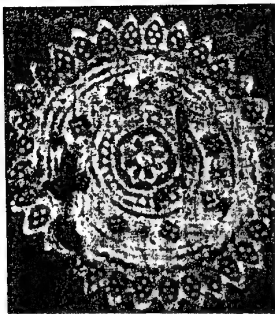
شکل (١٧)



شکل (١٦)

وان كان هذا النوع من الخزارف والحليات قد إستمر بين حضارات شمال افريقيا منذ الدولة الفرعونية الحديثة ، الا أنه يبدو وفقا للنماذج المبصومة والبصمات التى تحدثنا عنها فى هذا الباب أنه قد إستمر حتى أواخر القرن التاسع عشر ثم بدأ يتلاشى فى مجال المبصومات المصرية فى بداية القرن الحالى ، وذلك إستنادا الى آراء المسنين من أرباب هذه الحرفة ، الذين ذكروا أن هذا النوع من البصمات كان يستخدم فى فترة زمنية سابقة لعهدهم الحالى . وبمجموعة الأسكندرية قميصان لطفلين يرجع وفقا لتقدير صاحب هذه المجموعة أنهما من القرن الثامن عشر وهما مصنوعان من القماش المبصر ، ومصدرهما القيم . ونرى فيهما وحدات تذكرنا بوحدات عين الكنكوت أو الطليم أو تلك التى أوردنا ذكرها ( شكل ٤١ ) . ومن غريب المصادفة أيضا أنها تكاد تطابق النقوش التى على ثياب بعض النساء الساميات كما صورن على جدران إحدى مقابر بنى حسن من الأسرة الثانية عشر ، وتقول إحدى الكتابات ( ٠٠٠ ) أن الوحدات المطبوعة على ثياب النسوة الساميات مطبوعة بلون ثابت من الأزرق ولون الحناء والأخضر والأحمر ( ٠٠٠ )<sup>(١)</sup> . هذا التشابه الذى يبدو واضحا فى وحدات القمصين المبصومين منذ القرن الثامن عشر ، وعلى وحدات ثياب النسوة الساميات فى نقوش إحدى مقابر بنى حسن - والتى أشرنا إليها فى الأشكال ( ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ) - يجعلنا نعتقد أنه من المحتمل أن تكون تلك المصادفة وليدة تقليد ونقش زخرفى لا زم المبصومات فترة طويلة عبر القرون ، كادت تصل بنا الى أواخر القرن التاسع عشر .

1- Davenport, "The Book of Custom" V. 1 (New York, Crown Publishers, 3rd. printing, 1948), p. 22.



شكل (٤٩)



شكل (٤٨)

٣ - نعرض هنا طائفة ثالثة من البصمات التى تسنى للباحث دراستها وتوصيفها ،  
 ربما تشابهت وتلك التى اطلق عليها بصمة عين الكنكوت من حيث التكوين الهندسى .  
 وهذا النوع موضح نموذج منه فى شكل (٤٨) والذي نرى فيه صورة لسطح البصمة  
 ويظهر فيه جزء من وحدة دائرية تستكمل من تكرار بصمها ثلاث اوارج مرات حتى  
 تستكمل مظهرها الدائرى تماما ، كما نرى على حافة هذه الجامة الدائرية تقسيمات  
 كانها اناريز مسننة . وربما ذكرتنا هذه البصمة الدائرية بجزء من منديل مبصم  
 كان من بين المجموعة التى اشرنا اليها بمجموعة الاسكندرية وموضح بالشكل رقم (٤٩)  
 وفيه نرى جامة دائرية بهضاء ذات ارضية داكنة من لون طوى ، تتوسطها نقوش دقيقة

من لون الارضية ذاتها وتمثل وحدات هندسية منقطة تماثل الوحدات المسماة بعين الكنكوت  
الأمر الذي يرجح كون الهصة من النوع الذي كان يطل على بمادة صمغية للحيلولة دون تسرب  
صباغة الارضية اليه على النحو الذي اسلفنا ذكره .



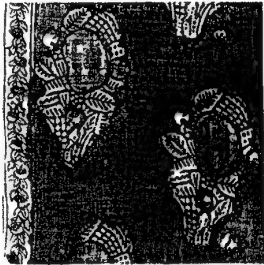
شكل (٥١)



شكل (٥٠)

ومن بين مجموعات متحف الجمعية الجغرافية ه هصة نوردها في شكل (٥٠) تمثل  
مجموعة من اغصان دقيقة ممتدة بشكل موج ه ينظرها في مصومات المناديل القديمة  
بمجموعة الاسكندرية التي اشترنا اليها قطعة من الناش مبسوطة وبوضحة في شكل (٥١)  
والتي تمثل اوراق هذه النباتات الممتدة ه وقد بصمت بلون ابيض بينما تظهر ارضيتها  
بلون داكن مائل الى الخضرة كما وصلها صاحب مجموعة الاقمشة - ولعل سلامة تسلك  
الهصة الخشبية ه ووضح معالمها على النحو الذي اوردها في بطاقة بصمت المجموعة  
الضمغية ه يرجح كونها هي الاخرى من الطاقة نفسها لاسيما وان الهصة المذكورة

غير ملونة بالأصباغ . والذي يجعلها مختلفة عن سالتها هو طريقة حفر وحداتها نفس الخشب . ويضع من دقتها انها تعتمد على مزيد من الممارسة والدقة مع التدرج نفسى الحفر الخائل بحيث تتقارب الاطراف الدنيا للوحدات من ارضياتها ، وتتبادل كلما علت . وتشبه هذه الهمة الهمة الموضحة في شكل (٧٠) من حيث اسلوب الحفر كما تتميز . هي الاخرى بسلاسة اجزائها المحفورة ودقة الوحدات المثلة فيها .



شكل (٧٠)

نتبين من دراسة عدد غير قليل من مسميات القساطر والاماكن الاخرى التي كانت تختص بطباعة المناديل ، كذا من دراسة المجموعة المشار اليها بمجموعة الاسكندرية ، ان احداث بقايا هذه الرقع من الاقمشة عهدا ، ما يهتتم فيه الوحدات في اول الامر بواسطة مصات تتحدد بها الاشكال الخارجية للزود او النباتات ، ثم يصمم بعد ذلك

ببصمات تملأ الوحدات المحددة بألوان زاهية تتباين مع التحديد الذى سبق بصره ، والذى كان فى الغالب يصب بلون اسود داكن ، وهكذا تبص القطعة الواحدة ببصمات تعكس بعضها البعض محدثة تداخلا بين الالوان المستحدثة والاساسية التى انتشرت على سطح القماش . وفى هذه البصومات نلاحظ ان تراكيب الوحدات المبصومة اصبح على ما يبدو يتعدى الاطار اللوني الموحد الذى كان سائدا قبل ذلك ، بل ترى جنح أبواب هذه الحرفة الى تحويل الاقمشة المبصومة الى ما يشبه اللوحات ، وربما ذكرنا هذا النوع من البصومات التى كانت تحدد فيها اشكال الوحدات المبصومة ، البصمة الواردة فى هذا الباب ( شكل ٢٠ ) . وهى احدى بصمات مجموعة متحف الجمعية الجغرافية . نناظرها فى الاقمشة المبصومة فى مجموعة الاسكندرية الصورة الموضحة فى شكل ( ٥٢ ) ، وما من شك فى ان هذا النوع من البصمات المركبة كان يضم اساليب متعددة فى الحفر على الخشب ، حيث تتم الطاقة التى تحدد اطارات الوحدات وملامحها بدقة ومهارة فائقتين مع اظهار قدور لا يستهان به من التفاصيل . بينما البصمات التى تعقبها لتلون الاجزاء الناقصة من تلك الوحدات ذات الالوان المتداخلة ، مبسطة فى اسلوب حفرها .



شكل ( ٥٥ )



شكل ( ٥٤ )



شكل ( ٥٣ )

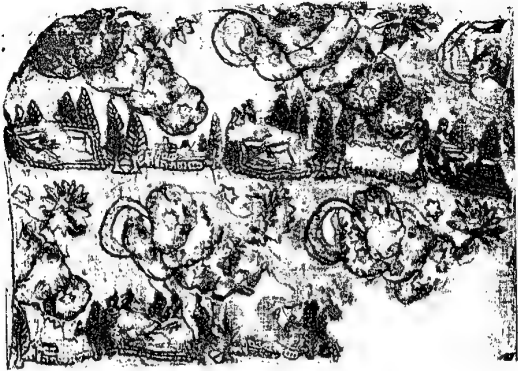
والصور الثلاث أرقام (٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) توضح وحدات لطاقم مكون من ثلاث بصمات ، تختص كل بصمة بلون يتم ما بصمته البصمة السابقة لتكون في النهاية الشكل الكلى للوحدة المطلوبة . ولأن الوصف الذى نورد في هذا الباب لا يتضمن غير طاقم واحد من هذا النوع وهو الموضح في الاشكال السابقة ، وقد نقله الباحث عن أحد مراكز الطباعة الشعبية المعاصرة ، وهو مركز السيد / محمد حامد بشارع درب الزاوية رقم ١٣ بالجمالية . وهذا الطاقم قد يعطى فكرة عن هذه الطائفة من البصمات التى تتداخل فيها الالوان لتكون الشكل الكلى كما سبق القول . ومن الملاحظ ان دراسة البصومات التى ترجع الى هذه الطائفة تكشف لنا عن مستويات متفاوتة من الجودة بين بصمات القطعة الواحدة ، قد يكون النوع الدقيق منها من صنع حفار حاذق وعلى درجة من المهارة تزيد عن ذلك الحفار الذى يصنع البصمات التى تتداخل احيانا الوانها ببعض ، لعدم حذق الصانع . لى ضبط أشكال المساحات اللونية على وجه التحديد فتنبض الواحدة على الاخرى .



شكل (٥٦)

صورة لسقف المتحف القبطى باللاهية





شكل (٥٧)

وخير مثال لهذه الطريقة المركبة لبصم الاقمشة جزء من منديل رأس كان ضمن مجموعة الاسكندرية ، بصمت عليه بعض المنازل ذات الاسطح المنحدرة ، تحيط بها أشجار السرو . ونورد صورة له في شكل (٥٧) ، وهو يشبه في تكوينه جزءا تفصيليا من سقف المتحف القبطي الذي يرجع أن يكون قد نقش خلال القرن الثامن عشر ، وعليه المراكب الشراعية وهي تسير حول جزر بها منازل اسطحها هي الأخرى منحدرة ، وفُرس على مقربة منها اشجار السرو ، وهذا الاسلوب كان سائدا في القرن الثامن عشر . ويبدو انه قد انتشر في الاقمشة المصنوعة ، كما انتشر على الاسقف والحشوات الخشبية في قصور العثمانيين

سواء في الشام أو في مصر . فما من شك في أن هذا النوع من الرسم الذي نشاهد  
على جدران واسقف قصر "المعظم" بدمشق إنما يشبه في وسومه كذلك سقف المتحف  
القبلي الموضح في شكل (٥٦) . وبالجملة التي صورت على منديل الشاش منظر  
مماثل . ويحتمل أن يكن الاهتمام بأظهار جوانب الحياة العامة على المصومسات  
قد نشأ وراج خلال القرن الثامن عشر في البلاد العربية بين سوريا ومصر . ثم استمر  
لحين بعد ذلك ، وأن كان الأثر الفارسي قد أثر على ملامحه في فترة تالية ، وهذا  
النوع من البصمات كان منتشرا - على حد قول "بيوير" صاحب مجموعة الاسكندرية - في  
مصر وسوريا خلال القرن الثامن عشر . وقد تعذر على الباحث الاهتداء الى نماذج  
خشبية منه . والنموذج الذي اشير اليه في معرض الحديث والموضح في شكل (٥٧) ،  
يعتبر ضمن الآثار المتبقية من هذا الطراز من البصمات .



شكل (٥٨)

وهناك طائفة أخرى من البصمات ضمن مجموعة الجمعية الجغرافية تعتبر وسطا  
من حيث قدمها بين المجموعة التي تحدد الاشكال بخطوط متناهية في الصغر ، وتلونها

يبيع لونية اقل اتقاناً من غيرها . ومن هذه المجموعة التي تشير إليها في هذا المجال بصمتان زهرتان ، تمثل احدهما زهرة النرجس ، غير أن البصمى الشعبى يسميها قالب القلّة . والاخرى تمثل زهرة الورد - وذلك بناءً على قول الاخصائيين في الزهور بقسم زهور الزينة " جامعة القاهرة " الذين استشارهم الباحث - . ويعد عرض صورة هذا النموذج على المسنين من البصمىة المعاصرين ذكروا انه مشهور لاسيما في قسم المندبل الفلاحى ويسمى في التسمية القديمة بقالب زهرة القطن . والصورة الموضحة في شكل (٥٨) تبين هاتين البصمتين المشار إليها . وهاتان البصمتان تشبهان وحدات



شكل (٦١)



شكل (٦٠)



شكل (٥٨)

المبصومات في دراسة " جولمار " عن الطباعة في حماة بحوريا ، المشار إليها في مواضع سابقة ، والتي تتضح فيها الوحدات مماثلة لوحدة القلّة في المجموعة الموضحة في هذا البحث . والاشكال رقم (٥٦ ، ٦٠ ، ٦١) توضح هذه المبصومات المنقولة عن دراسة " جولمار " . ويحتمل ان تكون هذه الوحدات من بين العناصر التي ظلت تستمر

طويلة منتشرة بين مبصومات عدد من الأقطار العربية كصر والشام — ونماذجها موضحة  
كما سبق القول فى النماذج الثلاثة السابقة — والتي مازالت الذوق الشعبى يتطلع  
اليها . وقد شاهد الباحث بصمة أحدث عهدا من تلك التى نشرها "جولمار"  
لمجموعة حماة ، وهذه البصمة الاخيرة قد اقتنيت من حلب مؤخرا ، وكانت على  
شكل طائفة الزهور التى تبصم عادة فى مصر بلون أحمر ، والتى نشرها "جولمار" تحت  
عنوان زهور . والذى يلت النظر فى بصمة حلب أنها صنعت على نحو وحدات  
الورود المماثلة لها فى المجموعات التى يقوم الباحث بتوصيفها فى هذا المجال ، غير  
أن السطح العلوى من بصمة حلب نجده قد غلف بطبقة من اللباد لصقت على وجه  
البصمة ، وقطع اللباد ليقابل تماما الوحدة المحفورة على الخشب ، وهذا النوع من  
النتحان على خصائص البصمات الخشبية الأصلية يهدف الى اغفال الصفات الخشبية  
لبصمة القماش ، وأغفل سبل اشتباعها بطبقة من الصبغات كثيفة بطبع الوحدة دون  
امتداد اللون فيها وتداخله لأجزاء أخرى تشبه طبيعة الرسم ، فبينما تسنى لصناع  
البصمات الأقدم عهدا والبصمجة الذين كانوا يصبغون آيات قرآنية بدقة فائقة  
على رقع القماش . ونرى فى هذه البصمة المغلفة باللباد محاولة لتيسير عملية  
الطباعة على البصمجي دون الحاجة الى احكام درجة لزوجة الصبغات كى تلتصق  
بالوحدات البارزة من البصمة . ولعل الظاهرة نفسها نلمسها فى محاولة طائفة  
من أرباب هذه الصناعة فى مصر حاليا للاعتماد على أنواع من الأخشاب الخاصة  
بالبصمات ذات طبيعة اسفنجية أشبه باللباد ، كى تمتص بسرعة قدرا وفيرا مابين  
سائل الصبغات ، وتبصمه على القماش ، فظهر انتاجها وقد افتقر الى ما توفى  
فى عهود سابقة من حذق ودراية بالأصول الفنية لهذه الحرفة .

وقبل أن نبدأ فى توصيف عدد من بصمات الطباعة التى يرجع تاريخها كما سبق القول الى القرن التاسع عشر . والتى أجملناها فى مجموعات لكل منها صفات مميزة ، نعود فننتحدث ليس عن شكل الوحدات المبصومة ، بل عن الصنعة المميزة لتلك البصمات ككتل خشبية لها مقبض يمسكها البصمى بيده ، ويضبط اتجاهها باحكام لتثبيت البصمة فى مكانها المحدد حتى تتم إطارا زخرفيا وتتكامل وحداتها بمساقتها ولاحظتها ، فليست طريقة امساك البصمة متروكة لأمزجة الصناع ، فيقلب أحدهم الوحدة تارة ويعدلها الآخر تارة أخرى أو يمسك أحدهم البصمة بيده اليسرى ويصم الآخر بها بيده اليمنى - مع استثناء الذين يستخدمون اليد اليسرى لأسباب عضوية - فان لعدد كبير من البصمات التى نوصفها فى هذا البحث وضعها معنايها للامسك . ونرى كتلة الخشب المحفورة فيها وحدة البصمة تتخذ شكلا مخروطيا تارة أو هرميا ناقصا يضيق عند المقبض ويتسع عند السطح المحفور عليه ، وذلك لكى يتسنى للبصمى وهو ممسك بالبصمة أن يرى حدود الوحدة من كل ناحية ، بل أن الوحدات المحفورة عليها تتخذ شكل الاسنان البارزة بحيث تبرز الوحدات المراد طبعها عن الارضيات المحيطة بها ، وذلك بطريقة يتسنى معها غمس القالب الخشبى فى أصباغ واللوان الطباعة عند مقابلتها والضغط بها على أسطح القماش ، فتبصر الوحدات المراد بصمها فقط دون ما يجاورها من فراغات . ويراعى فى أصول صنعة البصمات أن يكون لكل منها مرشد ، وقد يكون هذا المرشد طرف وحدة عليها أو سفلى ، تضبط موضعها بمرشدين جانبيين يضمنان احكام الالتحام بسائر الوحدات المبصومة . أما فى البصمات التى حفرت عليها آيات قرآنية او كتابات خطية ، فتختلف أحيانا فى شكل كتلتها عن الشكل المخروطى الناقص أو الهرمى

الناقص ، ويلاحظ من دراستها أن كتلتها تشكل على هيئة متوازي مستطيلات يعلوه مقبض مستعرض على شكل إفريز ، ويحدد هذا المقبض وضع الكتابة عند بصمها ، ويلاحظ من دراسة البصمات الخاصة ببصم الكتابات ان اجزاء من الكتابة المحفورة فى تلك البصمات قد فصلت لتصبح بمثابة مرشد يمكن بواسطته ضبط موضع تشبيبت البصمة والطرق عليها - بمدق خشبى يشبه " دقماق " النجار - وعلى امتداد الافريز المستعرض . وهذا الطرق الذى يعد قريبا نسبيا من الكتابة المحفورة فى الخشب والمتناهية فى الدقة ، تحتاج الى قدر من الحدق والمهارة فليس أصاب الطرق موضعا غير الافريز لعرض البصمة للتشقق المؤكد . أما البصمات ذات الاشكال المخروطية الناقصة ، فان سمك كتلة القالب ، وبعد الجزء العلوى من البصمة عن سطحها المحفور والملاصق للقماش المراد طبعه ، يتيح فرصة الطرق بالدقماق دون تعريضه - وبخاصة وحداته البارزة - للتشقق . وعمر البصمة يتفاوت مع نوع العناية بها ، وطريقة صيانتها رغم كثرة تشغيلها . ويتفاوت عمر البصمة الخشبية وفقا لآراء الصناع الذين سئلوا فى هذا الشأن وقد يصل الى نصف قرن . واذا نظرنا الى النماذج الموصفة من البصمات الخاصة بالمتحف الشعبى بالجمعية الجغرافية بالقاهرة ، والتي اقتنيت سنة ١٩٣٢ فإنه يبدو من تأكل بعض وحداتها البارزة ، أنها قضت فترة فى التشغيل لا تقل عن نصف قرن ، لاسيما وأن آثار الكشط تبدو واضحة فى أرضيات هذه البصمات مما قلل من سمك الطبقة الخشبية المكونة منها البصمة ، وذلك بزيادة عمق الحفر فى محاولة لتصحيح تأكل الوحدات البارزة من كثرة الاستعمال ، وتراكم الصبغات فضلا عن التفاعلات الكيماوية الخاصة ببعض الأصباغ مع ألياف الأخشاب . والظاهرة نفسها نراها

فى طائفة من بصمات المجموعة الخاصة والتي سبق الإشارة إليها ، حيث يتاكل بعض منها لاسيما الأنواع التى كانت تستخدم لبصم الألوان الحمراء او الخضراء او البنفسجية مما يعرضها للتآكل ، ويحمل الصانع بدورهم الى كسشط ارضيتها وتصحيح وحداتها التى تآثرت من هذا التآكل . وبسؤال المختصين ذكروا ان الغالب يستخدم مددا تصل الى نصف قرن - كما سبق القول - وضافوا ان البصمة الخشبية طوال فترة تشغيلها لا تستبدل بغيرها الا فى حالة عدم كفايتها على بصم الوحدة المخفورة عليها ، وذلك نظرا لتعرضها مع مضي الزمن للتشقق والتآكل . وقد يكون هذا التشقق ناتج عن سوء استخدام البصمة ، وعدم العناية بصيانتها . وقد يكون لتقادم الزمن عليها وتفاعل الاصباغ والمواد الملونة . وتستبدل البصمات كذلك لتلبية لرغبات خاصة تتعلق بالجودة والحداثة فى أشكال الوحدات المخفورة ، وهذا الاحتمال قلما يحدث فى مجال الحرف الشعبية ، لأن الصانع فى مجال تلك الحرف لا يحددون عما درجوا عليه من أشكال تقليدية ثابتة .

والظاهرة التى تنسجم بصفة العموم فى مجموعتي البصمات الموصفة فى هذا الباب ، هى ما نلاحظه عليها من آثار للتشقق يكاد يشملها جميعها ، حتى تلك الطائفة التى كانت تستخدم لبصم طبقة صمغية عازلة قبل الصباغة التى احتفظت رغم قديمها وطول فترة تشغيلها بسبك الحفر الأصلى وعمقه ، فيلاحظ عليها كذلك تشققات بنسب متفاوتة . ويحتمل ان يكون تعرض هذه البصمات المزعم توصيفها لضرسى الزمن ، قد تسبب فى هذا التشقق الملاحظ على كتلتها ، وهو ما يرجح احتمال صنعها قبل هذا القرن ، يوثق ذلك الاحتمال من جهة أخرى تلك المقارنات الخاصة بوحدات الزخارف المخفورة عليها كما سبق أن نوهنا . وهناك فروق

جوهريه تفصل بين البصمات التى سوف نوردها فى توصيفنا وبين البصمات التى يستخدم بعضها حتى الآن على يد صناع معاصرين ، وقد أوردنا بعضها فى أشكال (٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥) وعلى الرغم من أن عمر البصمة منها يتراوح بين ثلاثين أو أربعين عاماً فإن ثمة فروق جوهريه تفصل بينها وبين الأنواع القديمة . فالبصمات القديمة - التى يرجع أن تكون من صنع القرن التاسع عشر - بمقارنتها بالحدیثة الصنع ، يلاحظ أن أسرار هذه الحرفة قد فقدت الكثير من أصولها وحذق العمال المتفهمين لتقاليدها ، وما كان عليه أربابها خلال القرن التاسع عشر من دراية بالام شامل بجميع الممارات المتعلقة بها ، وقد وصف أحد الكتاب صناع هذه الحرفة قائلا (٠٠٠) يستند فسن الحفر على القوالب الخشبية الى حذق الصناع فى حفر قوالب الطباعة ، مع الماهم بأصول وفنون الطباعة والصبغة وتراكيب الألوان (٠٠٠) (١).

كما أن لاختيار الاخشاب المناسبة للبصمات دخل كبير فى توفير سيل نجاح هذه الحرفة وضمان استخدام هذه البصمات لمدد أطول . وهى من الأسرار التى كان يحتفظ بها الاقدمون فى هذه الحرفة بأنفسهم ، ويذكر الصناع ان رؤساء العمل فيها كانوا ينفردون باختيار أخشاب البصمات دون ذكر لاسباب اختيارهم لها لمعاونتهم . ويخص أحد الكتاب موضوع اختيار الاخشاب اللازمة لقوالب الطباعة الخشبية بالذكر فيقول (٠٠٠) يجب ان تكون الاخشاب المختارة لعمل القوالب متماسكة الالياف ولها فى الوقت نفسه خاصية مسامية اسفنجية ، فضلا عن أن اليافها يجب أن تكون متوسطة الصلابة حتى يسهل معاملتها بالازاميل والضفر

1- Knecht E. & Fothergill J., "The Principles and Practice of Textile Printing" (London 1935), p. 23.



والسكاكين • ويوضع فى الاعتبار عند تصميم كتلة البصمة أنها سوف تعامل بالاصباغ والألوان الخاصة بالطباعة ، فتكون درجة صلابة ولينة الخشب ملائمة لنوع العناصر المحفورة على البصمة فضلا عن خاصية امتصاصها للون ومقاومة الخشب للالتواء والتجعد ، ولهذا يجب أن يكون الخشب على أعلى درجة من الجفاف وأن يكون خاليا من العقد ، وأن تتلاءم كتلة القالب من حيث أبعادها الثلاثة للعملية المطلوبة • ومن الأخشاب المناسبة - على حد قول الكاتب - خشب الحور والتفاح والكريز والصفصاف والجميز ، وأحيانا تستعمل أخشاب أخرى إذا ما أريد الالتزام بقيمة سطحية خاصة تعططيها مسام الخشب واليائه (٠٠٠) (١).

ونورد فيما يلى توصيفنا لمجموعتى البصمات ، ويشتمل توصيف تلك النماذج على ما يأتى :

- ١ - الوصف العام للبصمة ومقاساتها •
- ٢ - نوع الأخشاب التى صنعت منها •
- ٣ - أسلوب الحفر فيها ومدى ارتباطه بتقاليد اسلامية أو قبطية فى فنون الحفر على الخشب •

ونبدأ التوصيف بمجموعة البصمات المحفوظة بالجمعية الجغرافية •

---

1- Harry Sternberg, "Woodcut", (Pitman Publishing Corporation, 20 East 46 Street, New York, N.Y., 1962), p. 4.



شكل (٦٢)



شكل (٦٣)

شكلا (٦٢ + ٦٣) يشلان بصمة من مجموعة الجمعية الجغرافية ، محفورة على القطع العرضي لكتلة من خشب الصفيان . أبعادها نقلا عن النموذج الاصلى كما يلى ،  
الطول  $\frac{18}{100}$  سم ، العرض  $\frac{7}{100}$  سم ، الارتفاع  $\frac{4}{100}$  سم وحق الحفر فيها ٨ م .  
وهى من المجموعة الزهرية تمثل زهرة " النفثكة " المصرية وهى زهرة شتوية من مجموعة النباتات التى استحضرها محمد على ضمن اهتماماته بالزراعة فى مصر . وهذا نقلا عن اقوال الاختصاصيين وتحد يد هم لنوعها حينما عرضها الباحث عليهم للتأكد من نوع الزهرة واصلها . أما البصمى الشعبى فيذكر انها وردة ويطلقون عليها " الكوشة " .  
أسلوب الحفر على هذه البصمة يذكرنا بنمط من الحفر شاغ فى العهد المملوكى ، وهو الحفر الفائر تمهيدا لملء الفراغات بتطعيمها بالعاج والأصداف والأبنوس وغيرها .  
ما يرجح افتراض ارتباط انماط الحفر فى هذه البصمات بتقاليد راسخة من الفنون

الاسلامية في فنون الحفر على الخشب او التطعيم فيه . وبمقارنة هذه البصمة بنماذج من الخشب المملوكي التي كانت مطعمة بالصدف أو السن وسقطت وحدات التطعيم فيها ، يتبين لنا اوجه التقارب والتشابه ، ويلاحظ على هذا القالب آثار لصبغات حمراء مما يضع البصمة ضمن مجموعة اللون الاحمر ، كما أن عليها آثار للتآكل الناتج عن قدم البصمة من ناحية وتفاعل الصبغات الحمراء مع الياف الخشب من ناحية أخرى ، كما يلاحظ على أرضية البصمة آثار واضحة لعمليات تجدد يد وكشط أجريت عليه .



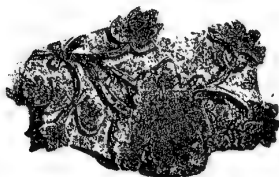
شكل (٦٤)



شكل (٦٥)

بصمة من المجموعة نفسها ، مصنوعة من خشب اللخ أبعادها كما يلي ، ١٨ سم × ٢ سم ، عمق الحفر يتدرج من ٨ الى ١٢ سم ، كتلتها على شكل الهرم الناقص . مقبضها على هيئة حرفين متقابلتين ، وتقع من حيث التصنيف ضمن طائفة المجموعة المشجرة . أما من حيث لون القالب فلم يستدل على آثار لالوان ،

غير انه قد علق بالقالب بعض آثار لمادة صفعية ذات صفة خفيفة ، ما يرجح أنه كان يصب به بمادة صفعية قبل صياغة القماش حيث تظهر الوحدة بلون القماش وبالمهـ ما يكون باللون الابيض . والبصة في حالة جيدة ونسبة التآكل بها ضئيلة جداً وأسلوب الحفر عليها يماثل من حيث الدقة أسلوب الحفر في البصة السابقة . وقطعة القماش المبصومة من مجموعة الاسكندرية والسابق الحديث عنها والموضحة في شكل (٥١) تؤيد ترجيح نسبة تلك البصة للقرن التاسع عشر وذلك للتقارب الواضح بين وحدات البصة ، وبين تلك الرقعة المبصومة بنفس الوحدة . كما أن ظهور تلك الوحدة نفس رقعة النسيج بلون فاتح ، والآثار الصفعية الموجودة على البصة يؤكدان نمط البصم بالمادة الصفعية قبل صياغة القماش .



شكل (٦٦)



شكل (٦٧)

بصة من مجموعة الجمعية الجغرافية كانت تستخدم في بصر ناديل الرأس الشعبية .  
شكل رقم (٦٦) يوضح المسقط الافقى لسطح البصة وشكل رقم (٦٧) يبين منظورها  
لكتلها . وهذه البصة مصنوعة من خشب الأثل أبعادها كما يلي : ١٩ سم ،  
١٢ سم ، ٦ ½ سم عمق الحفر فيها ١٢ سم ، ويرجح انها من مجموعة البصصات  
الصفية نظرا لعدم وجود آثار لونية مميزة لصبغات عالقة باليانها أو مساهمها .  
ويبدو عليها آثار للتآكل . كما أن عمق الحفر فيها الذي وصل الى ١٢ سم يدلنا  
على أن الصانع قد أجروا عليها عمليات كشط وتصحيح أكثر من مرة . أما أسلوب  
الحفر فيها فيذكرنا بنمط الحفر الطولوني الذي يتثل في خط فرع النبات المسحوق  
وعق الحفر ، مع ضيق مساحات الأرضية باستثناء انحراف جوانب الحفر التي يتميز  
بها الحفر الطولوني لأن طبيعة استخدام هذه البصة يحتم ضرورة استواء السطح  
المحفور حتى يتسنى معه فمس البصة في الوان الطباعة ، ومن ثم يكون مطابقا  
عند مقايلته لسطح القماش .



شكل (٦٦)



شكل (٦٨)

بصفة يرجح أن تكون ضمن مجموعة تكُون طاقم ذا عدة ألوان . وهذه البصمة ما يطلق عليها البصمة المعاصرة "قالب تايح" ويبدو ذلك نسبة إلى وحدات حفرها المبسطة . ومن آثار الصبغات الموجودة على مسامها يتأكد لنا أنها كانت تستخدم لبصم اللون الأخضر في الطاقم التابعة له ، والذي لم يستدل الباحث على بقية وشكلا ( ٦٨ ، ٦٩ ) يبينان صورة للبصمة من سطحها العلوى وصورة لها بالمنظور . وأبعادها كما يلي ١٧ سم ، ١٢ ¼ سم ، ٧ سم وعمق الحفر فيها ١٢ م . وبقيّة طاقمها غير موجود بمتحف الجمعية الجغرافية الذي عرض فيه هذا النموذج لقسط . والبصمة منقذة من خشب ماهوجنى هوندوراس ، والحفر فيها على القطاع المرضى كتلة الخشب . وقد اتسم أسلوب هذا الحفر بالبساطة المتناهية ، ولمعده هذا البصمة في المجموعة المركبة هو الذي حدد أسلوب الحفر ونمط التصميم .



شكل (٧١)



شكل (٧٠)

بصفة ذكر عنها من واقع سجلات متحف الجمعية الجغرافية أنها كانت تستخدم في  
بصر وجه " اللحاف الشعبي " . أبعادها كما يلي :

الطول ٢٣ سم ، العرض ١٥ سم ، الارتفاع  $\frac{5}{4}$  سم وعمق الحفر فيها  
١٢ م . والشكل رقم (٧٠) يوضح سطح البصة والشكل رقم (٧١) يبين كتلتها  
بالمنظور ، وتقع من حيث التصنيف السابق ذكره ضمن المجموعة الزهرية ، ومن حيث  
آثار الألوان العالقة بها ضمن مجموعة اللون الأحمر . وزهرة القرنفل المحفورة  
عليها تشابه زهرة القرنفل المبصومة على قميص الطفل السابق الإشارة إليه ضمن  
مجموعة الأسكندرية ، مما يرجح انتشار تلك الوحدة خلال القرن الثامن عشر  
ثم استمرارها وبالقدر نفسه في القرن التاسع عشر . ويتضح من أسلوب حفرها  
ودقة الوحدات فيها ، أنها تعتمد على المزيد من المهارة والدقة . ويلاحظ  
تقارب الاطراف الدنيا للوحدات المحفورة من أرضياتها ، ثم تتسع كلما بعدت  
العناصر البارزة عن الأرضية . ومن المرجح ان تكون هذه البصة واحدة من مجموعة  
تكمل طاقما ذا ثلاثة أو أربعة ألوان . إلا أن بقية البصات التابعة غير موجودة  
كذلك في المتحف . ويبدو من أسلوب حفر هذه البصة وآثار الصبغات عليها  
أنها مخصصة ضمن مجموعة الطاقم لبصر اللون الاحمر . ويذكرنا أسلوب الحفر  
عليها بنمط الحفر الفاطمي في اوائل عهده ، من حيث أن عناصره المحفورة ضمن  
الوحدات النباتية تتأد تكون اقرب الى محاكاة الطبيعة ، مع نفور العناصر الزخرفية  
عن الأرضية بحيث تصبح الأرضية على نحو هذا العمق الموجود في هذه البصة .  
كما أن التشابه واضح في ليونة الخطوط وتداخلها وتحررها من الخطوط المغزلية  
التي ميزت الطابع الطولونسي .



شكل (٧٢)



شكل (٧٣)

بعض من مجموعة الجمعية الجغرافية كانت تستخدم في رسم مناديل الرأس الشعبية ،  
 أمعادها كمايلي : ١٧ سم ، ١٠ ١/٢ سم ، ٦ سم وحق الحفر فيها ٨ سم . مصنوعة  
 من خشب الصفصاف والحفر فيها منفذ على المقطع العرضي لكثرة الخشب . وتقع حسب  
 التقسيم السابق التنويه عنه ضمن المجموعة الزهرية ، ومن حيث آثار الألوان العالقة بها  
 في مجموعة اللون الاحمر ، وتمثل عناصر الزخرفة فيها زهرة تقارب من حيث الشكل زهرة  
 البانسيه ، ولكنها محرفة تحريفا فنيا يقارب اسلوب التحريف الذي اتبع في الزهسور  
 الزخرفية الفارسية . وواضح في اسلوب حفرها تقاربا بين اسلوب الحفر فيها وبعض  
 المشغولات الخشبية التي وجدت في حفريات الفسطاط وبخاصة بعض أمشاط تصفيف  
 الشعر المعجلة بالحفر وترجع للعصر الطولوني . كما في شكل رقم (١٢) .





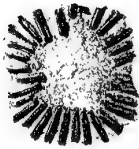
شكل (٧٥)



شكل (٧٤)

شكلا (٧٥ ، ٧٤) يمثلان بصمة خشبية من مجموعة الجمعية الجغرافية ، مصنوعة من خشب البقطنين أبعادها كما يلي : ١٣ ¼ سم ، ١٠ سم ، ٤ سم وسمك الحفر فيها ٧ م ، ويرجع من آثار الصبغات العالقة لآلياف البصمة أنها كانت مخصصة لطباعة اللون البنفسجي - المناوئش - وهو اللون العالق بها . واتخاذ الزهرة عنصرا لحفر البصمة يضمها ضمن طاقة البصمات المشجرة أو مجموعة الورد التي كانت تطبع اما باللون الاحمر أو البنفسجي . والعناصر في هذه البصمة محفورة في القطاع العرضي لكثلة الخشب . ويلاحظ أن البصمة لم تتعرض للتآكل كما أن الأجزاء البارزة منها سليمة لدرجة كبيرة . ويرجع أن لخشب البقطنين في صنع هذه البصمة منه دخل في احتفاظها بحالتها الجيدة ، على الرغم من مرور أكثر من ثمانين عاما على الأقل على صنعها . ومن الملاحظ أن هذه البصمة هي الوحيدة في مجموعة الجمعية الجغرافية وأيضاً في المجموعة الخاصة المصنوعة من خشب البقس ، كما أن أسلوب الحفر فيها يشابه أسلوب حفر الزخارف النباتية المحفورة في نمط الحفر القاطني المبكر الذي كان مزوجاً بالسمة القبطية كما سبقت الإشارة إليه نفس

الباب الأول وبخاصة في الاشغال الخشبية المزخرفة بالحفر والتي يرى فيها ظاهرة التحديد بإطار رفيع نوا للخط الخارجى للوحدة المحفورة خاصة في الزخارف النباتية والخطية . وبالمقارنة نجد تقاربا في طريقة تشكيل الحفر على هذه البصمة وأسلوب الحفر المشار اليه .



شكل (٧٧)



شكل (٧٦)

بصمة من مجموعة الجمعية الجغرافية محفوظة بدولاب العرض رقم ٢١ وسجلت في سجلات المتحف تحت رقم ٨٤٧ . شكل رقم (٧٦) يبين منظورا لكتلة البصمة وشكل رقم (٧٧) يوضح سطح البصمة التي أخذت وحدتها الزخرفية عن تقسيمات هندسية مسننة . ويخص البصمة تبين وجود آثار لونية عالقة بوحداتها البارزة ذات لون بنفسجي ، مما يؤكد انها كانت مخصصة لطبع ذلك اللون . والبصمة مصنوعة من خشب الحور وناصرها محفورة في القطاع العرضي . أبعادها كما يلي ، القطر ١١ سم ، الارتفاع ٦ ١/٢ سم وعمق الحفر فيها ١٤ سم ، وتتخذ كتلة البصمة شكل المخروط الناقص وتقضها محفور على شكل خفرتين متقابلتين ، ويتضح من شكل البصمة أنها قالب تابع لبصمة مركبة من عدة ألوان ، ولم يستدل الباحث على بقية توابع هذه البصمة .



شكل (٨٠)



شكل (٧٩)

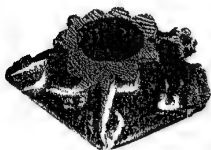


شكل (٧٨)

شكل (٧٨) يمثل بهمة خشبية صغيرة مصنوعة من خشب البلوط أبعادها كما يلي: ٤ سم × ٣ سم × ٥ سم ، محفورة على القطاع العرضي لكتلتها وهي الحفر فيها ٤ ملليمتر ، وشكل (٧٩) يمثل بهمة مصنوعة أيضا من خشب البلوط قطرها ٤ سم ، كتلتها على شكل هرم سداسي ناقص ارتفاعه ٥ سم . والسطح المحفور عليه وحيدة الحفر مستو وأمس على الرمز من أن الحفر كان على اللقطع العرضي للكتلة ومسوق الحفر فيها ٤ سم . وأسلوب الحفر في الهمتين (شكل ٧٨ ، ٧٩) واحد ، مما يرجح انهما صنعوا بيد نفس الحمار . وهما آثار صبغات حمراء تدل على انهما كانتا تستعملان للبهيم باللون الاحمر ، ما يضمهما ضمن طاقة اللون الاحمر . وهما من مجموعة الجمعية الجغرافية . كما أن الهمة (شكل ٨٠) والتي تمثل اطارا لجاسنة دائرية الشكل تقريبا ضمن نفس المجموعة المحفوظة بالجمعية ، وهي مسجلة تحت رقم ٢١٢٩ ، أبعادها كما يلي : ٤ سم × ٥ سم × ٤ سم × ٢ سم وهي الحفر فيها يتراوح بين ميلليمترين ويتدرج الى أربع ملليمترات عند وسطها ، ويرجع انما قالب تابع لطاخم مركب مكون من قطعتين ، بحيث ييضم داخل الاطار المغصص لهذه الهمة بهمة أخرى ، قد يكون شكلها مثلثا في جامة دائرية وقد يكون التصميم فيها من الطاقة الخطية . وأيضاً لم يستدل الباحث على القالب التابع لهذه

البصمة ، حيث عرضت في متحف الجمعية الجغرافية دون بقية توابعها • وأسلوب  
الحفر عليها يذكرنا ببعض المشغولات الخشبية منذ العهد القبطي ، الذي كان  
كثيرا ما تتوسطه حشوات بداخلها وحدات زخرفية داخل جامات محاطة بالزخارف  
النباتية أو المخططة أو الهندسية •

بعد توصيفنا لمجموعة الجمعية الجغرافية ننتقل بعد ذلك لتوصيف طائفة  
أخرى من بصمات المجموعة الخاصة • ونبدأ بالطائفة التي كانت مخصصة لبصم اللون  
الأحمر •



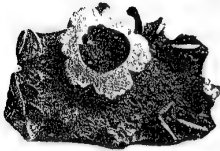
شكل (٨٢)



شكل (٨١)

بصمة خشبية مصنوعة من خشب الجميز وهي من المجموعة السابق ذكر مكان حفظها ،  
أبعادها كما يلي : ١١ سم ، ٧ سم ، ٦ سم وعمق الحفر فيها ١٢ مم •  
وشكل (٨١) يبين كتلتها التي يظهر فيها أثر للتشقق مما يرجح أنها تعرضت لسه  
لمضى الزمن عليها وطول فترة تشغيلها التي لا تقل بناءً على آراء المختصين عن نصف  
القرن • وشكل (٨٢) يبين صورة لسطح البصمة والذي يبدو منها أن الحفر فيها

نفذ على المقطع المرضى لكثلة الخشب وتظهر الخطوط الحلقية السنوية على هذا السطح واضحة ، وبأرضية البصة بين أجزائها البارزة تلاحظ آثار الكشط التي تبدو واضحة ، مما يبين منه أن الصنّاع قاموا بزيادة عمق الحفر في محاولة لتصحيح تأكلل الوحدات البارزة . كما يبدو من آثار الصبغات العالقة باليابان هذه البصة ، التي تتميز باللون الاحمر انها كانت تستخدم ليمم ألوان حمراء .



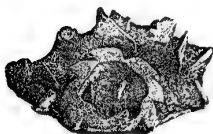
شكل (٨٤)



شكل (٨٣)

بصة خشبية ثانية من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الصفصاف ، أبعادها كما يلي ، ١٦ ١/٢ سم ، ١٠ ١/٢ سم ، ٦ سم وتقع من حيث تصنيف وحدة العناصر ضمن المجموعة الزهرية . ويغصم البصة تبين وجود آثار صبغات حمراء على عناصرها البارزة ، مما يضعها في مجموعة "الأحمر" من حيث اللون ، كما أنه يلاحظ على أرضيتها آثار لكشط مما يبدو منه أنه أجرى عليها عمليات تصحيح قام بها الصنّاع ، تمثل في تعميق الحفر في الأرضية حتى وصل في بعض أجزاء منها إلى عمق ١٤ م . وشكل (٨٣) يبين كثلة البصة موضحة عليه شكل مقبضها وهو على هيئة حفرتين متقابلتين ،

وشكل (٨٤) يبين سطح البصمة ، كما يلاحظ من تكوين عناصر التصميم على سطحها أنها بصمة تابعة لطاغم من النوع المركب ، وتشمل هذه البصمة فيه اللون الاحمر فقط .  
وبقية وحدات الطاغم غير موجودة ضمن تلك المجموعة الخاصة ، ويبدو أن هذا الطاغم يكون وحدة مشجرة تتكون من ثلاثة أو أربعة ألوان ، لها ثلاثة أو أربعة بصمات أخرى بعدد ألوان التصميم الكلى للوحدة المشجرة .



شكل (٨٦)



شكل (٨٥)

بصمة خشبية ثالثة من المجموعة الخاصة ، كتلتها الموضحة في شكل (٨٥) على شكل  
مخروط ناقص . والبصمة مصنوعة من خشب البرسا ، أبعادها كما يلي :  $10 \frac{1}{2}$  سم ،  
 $9 \frac{1}{2}$  سم ،  $5 \frac{1}{2}$  سم وعمق الحفر فيها يبلغ ١٤ سم . ومقبضها على هيئة حفرتين  
متقابلتين . وملاحظة كتلة البصمة يتبين لنا تشقق طولى مع اتجاه الياف الخشب .  
والحفر في هذه البصمة مطبق كسابقتها على التقاطع العرضي ، وكما هو موضح نفس  
شكل (٨٦) يتبين لنا أن تصميم وحدة البصمة مأخوذ من أشكال الزهور ، إلا أن بقية  
تكوين الوحدة غير متكامل ما يرجع أنها من الطاقة التى تتداخل فيها الوحدات  
المهومة بعضها في بعض . ومن آثار ألوان الصبغات التى لاحظها الباحث

على الياف هذه البصة ، يتضح لنا أنها مخصصة لصب اللون الاحمر ، وأن لها بقية تكمل الطاقم الذى قد يكون من لونين آخرين أو ثلاثة . غير أن هذه المجموعة الخاصة تفتقر أيضا الى بقية أجزاء طاقم هذه البصة . ويلاحظ على المسطحات الغائرة حول الوحدات البارزة آثار لسكين التحديد ، مما يرجح أنه قد أجرى عليه عمليات تصحيح ، وتجديد لبعض العناصر التى تأكلت من تأثير الصبغات فضلا عن طول فترة التشغيل .



شكل (٨٨)



شكل (٨٧)

شكل رقم (٨٧) يمثل منظورا لبصة خشبية ، كما يوضح شكل (٨٨) سطحها المحفور على القطاع العرضى لكثلة الخشب . وهذه البصة ضمن المجموعة الخاصة ، كما أنها تشبه البصة السابقة من حيث اللون وأسلوب الحفر ووحدة التصميم ، ولكنها مصنوعة من خشب الأتل ، وأبعادها كما يلى : ١٥ سم ، ٩ ١/٢ سم ، ٥ سم . وهذه البصة أيضا يرجح انها ضمن مجموعة تكون طاقم الوان . ومن ملاحظة ما علق بها من آثار لونية يتبين انها مخصصة للون الاحمر ، كما يلاحظ على سطح هذه البصة اتساع الفراغات بين عناصرها البارزة . وهو ما يطلق عليه ارباب الصناعة المعاصرين لتلك الحرفة " بالنازل " ، بمعنى أن هذه الفراغات مخصصة لأن يتزل فيها اللون

الثانى مكان الفراغ المخصص ، وفى هذه الفراغات " المنازل " ييضم بقالب آخر يطلق عليه فى التسمية الصناعية لهذه الحرفة بهيئة " الققم " . وتسمى على هذا النحو لصغر حجمها نسبياً ، وذلك بناءً على أقوال الصناع الذين استشارهم الباحث حول هذه التسمية . كما لاحظ الباحث على هذه البصة ثقبها ، اتضح بعد الدراسة انها يطلق عليها فى التسمية الصناعية " عين البصة " وتسمى أيضا بالاثباتات . وبواسطة هذه الاثباتات تضبط وحدة التصميم حتى لا ينحرف بينها او يساراء ومن عمق الحفر الذى يصل الى ١٢ م يتبين لنا أنه قد أجرى عليها عمليات كشط وتصحيح مما زاد من عمق الحفر فيها .



شكل (٩٠)



شكل (٨٩)

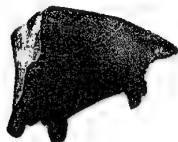
شكلا (٨٩ ، ٩٠) يمثلان بهيئة من المجموعة الخاصة التى نورد توصيفها فى هذا الباب . الشكل الاول يمثل منظورا لكتلتها والشكل الثانى يمثل السطح المخسور للبهيئة . وهى محفورة من خشب الصفصاف ، أبعادها كما يلى : ١٢ سم ، ١١ ١/٢ سم ، ٦ سم والحفر فيها على المقطع العرضى ويصق يصل الى ١٤ م ، واسلوب الحفر فيها بسيط للغاية ووحدة التصميم للعناصر البارزة . مأخوذة عن العناصر النباتية والزهرية ،



ما يضعها ضمن طائفة الزهور . وهى أيضا كسابقتها من مجموعة اللون الاحمر، وذلك استنادا الى بقايا الوان الصبغة العالقة بها . ووحدة هذه البصمة الكبيرة المشتلة فى الوردة التى تكاد تملأ مساحتها ، تبين لنا أنه كان يطبع بها " وجه الحصان " . وقد أيد هذا القول المختصين فى الحرفة وذكروا أن هذه الوحدة مشهورة جدا لدى المصنوعات القديمة ، وأكدوا أن اسمها " قالب الشمسية " لمشابهة الزهرة فيها لشكل الشمسية .



شكل (١٢)



شكل (١١)

بصمة خشبية أخرى من المجموعة الخاصة ، يرجع أنها تابعة لطاخم مكون من عدة الوان . ومن ملاحظة صبغة وحداتها البارزة بتأثيرات لونية حمراء ، تبين لنا أنها كانت تستخدم لصبم اللون الاحمر . ووحدة الزخرفة فيها غير كاملة ، الأمر الذى يؤكد أن لها وحدات أخرى تكملها . ويذكر العاطلون فى هذه الحرفة ، أنه فى حالة الطباعة بالطاخم المكون من ثلاثة أو أربعة بصمات تمثل الالوان المطلوبة ، تبدأ عملية الطباعة ببصمة التحديد والتى يكون فيها شكل الوحدة كاملا ، لذا تسمى كما سبق القول بالرسم ، كما يسمى البصمجي الذى يستخدم هذه البصمة بالرسم . وتسمى

بصمة التحديد " بالمقدم " أو بصمة " العلامة " لأنها تبهم حدود التكرارات مما يفسد  
فى اصطلاح الحركة القديم بالعلامة ه ثم يتيح عامل آخر أو نفس العامل هذه العملية  
بالمالب مماثل هذه الطاقة من البصمات التواج كالتمولج الذى يوصله والموضح سطحه  
فى شكل (١٢) وهو على هيئة مثلث متساوى الاضلاع تقريباً طول ضلعه ١٦ سم ه  
وصلى الحفر فيه ١٥ م . وتبدو الارضية التى تحت السطح المنخفض من الوحدات  
الهارزة خشنة ه ولها آثار تجريح وكشط مما يبين أنه أجرى عليها عمليات تصحيح  
أكثر من مرة ه وهذا يرجح احتمال قدمها . وشكل (١١) يبين منظورا عاما لهذه  
البصمة حيث يتخذ شكل هرم ثلاثى ناقص ه ارتفاعه حوالى  $\frac{6}{4}$  سم ه والبصمة مصنوعة  
من خشب اللخ والحفر فيها كسابقتها عمل على المقطع العرضى .

وبعد توصيفنا لمجموعة اللون الاحمر التى تبهر للباحث الاطلاع عليها ننتقل  
لتوصيف طاقة أخرى من البصمات تنس للون البرتقالى .



شكل (١٤)



شكل (١٣)

بصمة من المجموعة الخاصة ه مصنوعة من خشب الجبىز أبعادها كما يلى : أقصى طول  
لها  $\frac{16}{4}$  سم ه عرضها حوالى ١١ سم وارتفاع كتلتها  $\frac{4}{4}$  سم . وشكل (١٣)

يبين البصة بالمنظور ، وهى من النوع ذى المقبض المحفور ، وعلى كتلة البصة تبدو آثار تشقق الخشب واضحة مما يرجح احتمال قدمها وطول فترة استعمالها . وشكل رقم (١٤) يبين سطح البصة وهو على شكل خماسى ويلاحظ فيه اتساع الفراغات أو المنازل التى سبق ذكرها بين العناصر البارزة ، ومن المحتمل أن تكون هذه البصة تابعة لطائفة ، ويرجح هذه الملاحظة اتساع الفراغات وعدم تكامل التصميم الذى يحصل بوحدات أخرى فبهم بعد أو قبل الطماعة بهذه البصة مكان تلك الفراغات المتضمنة حتى يكتمل التصميم . كما يلاحظ خشونة سطح الفراغات التى تبدو عليها آثار كسـط وتصميق للأرضية . ومن ملاحظة الباحث للبصة تبين أن عليها آثار لصغات برتقالية اللون ، مما يبين أنها كانت مخصصة لطباعة اللون البرتقالى ، الذى يطلق عليه فى التسمية الصناعية الذهبية لون " طرشينى " .



شكل (١٦)



شكل (١٥)

بصة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الجبيزه أبعادها كما يلى :  $12 \frac{1}{2}$  سم ،  $10$  سم ،  $6$  سم . وشكل (١٥) يبين كتلة البصة ويظهر فيه بوضوح عمق الحفر الذى بلغ  $16$  سم ، كما يبين شكل مقبضها المحفور فى جانبى البصة . وشكل (١٦) يوضح سطح البصة والذى يلاحظ فيه من اتساع الفراغات بين العناصر البارزة المحفورة

على هيئة أجزاء متناثرة من وحدة نباتية غير كاملة ، أن هذه البصمة كسابقتها تابعة لطاغم معين من عدة ألوان ، ويلاحظ أيضا آثار الكشط على الأجزاء الغائبة من سطحها ، ويتضح من هذه الملاحظة احتمال تجددها أكثر من مرة ما تسبب عنه زيادة عمق الحفر الذي بلغ أكثر من  $1\frac{1}{4}$  سم ، ويتبين من آثار اللون البرتقالي العالي ببعض من وحداتها البارزة وعلى أجزاء من كتلتها أنها كانت مخصصة لهم هذا اللون . ويعرض هذه البصمة على بعض الصناع المعاصرين ، أي دوا احتمال تبعيتها لطاغم تمثل فيه اللسبون البرتقالي وأخافوا أن وحدة هذه البصمة معروفة لديهم وهي مخصصة لهم وجه اللجسك .



شكل (١٨)



شكل (١٧)

شكل (١٧) يبين الشكل الكلي لبصمة خشبية من المجموعة الخاصة ، صنعت كتلتها على شكل هرمي ناقص ، وبين في هذا الشكل الالتزام بالأصول الفنية للصناعة البصمات السابق الإشارة إليها والتي تتمثل في اتساع السطح المحفور عليه العناصر البارزة عن السطح المقابل له ، حتى يتمكن الصانع من أن يرى حدود الوحدة وهو يقوم بعملية البصم بها - وذلك بناءً على ما تجمع من معلومات نقلا عن أرباب الحرفة المعاصرين ، وبين شكل (١٨) سطح البصمة المحفور ، ووحدة التصميم في هذه البصمة مأخوذة عن العناصر النباتية ، وتمثل أوراق أشجار متناثرة ومن ملاحظة تكوين

الأوراق النباتية الصغيرة نجدها تركت فراغات صغيرة يبرسم خلالها في مرحلة تاليفه  
بوحدة أخرى صغيرة على شكل زهرة يرجع أن تكون باللون الاحمر أو البنفسجى وفقا  
للتقاليد والاصول المتبعة في هذه الحرفة . والبصمة مصنوعة من خشب "الباتشين"  
العزيزى وهو خشب راتنجى سبقت الاشارة اليه في الباب الثالث . وأبعاد البصمة  
كما يلى : ٢٠ سم × ١١ سم × ٥ سم وحقى الحرف فيها ٨ سم . وبالمحسى  
الظاهرى للبصمة يلاحظ عليها تشققا طوليا ظهر فى كتلتها وفى سطحها ، مما يرجع  
احتمال قدمها لا سيما وأن مجموعة هذه البصمة بدأ فى جمعها منذ عام ١٩٠٦ ولما  
لما ذكره صاحب هذه المجموعة .



شكل (١٠٠)



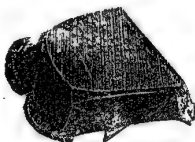
شكل (١١)

بصمة خشبية من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب الصفصاف كتلتها مشككة على  
هيئة هرم ثلاثى ناقص ، وشكل (١١) يبين كتلة البصمة بالمنظور وشكل (١٠٠) يبين  
سطح البصمة المحفور والذي يتخذ شكلا يشابه المثلث طول قاعدته ١٦ سم وطول  
الضلعان الآخران ١٤ سم ، ١٣ سم وارتفاع كتلة البصمة ٦ سم . وهذه البصمة  
تمثل البصمة (شكل ١٨) من حيث فكرة التصميم لاجزاء عناصرها البارزة ، التى نقلت

أيضا عن العناصر النباتية ، وتمثل ورقنا شجر مستنقان يبدو أنهما اقتبسا عن أوراق الزرود ، بينهما فراغ متسع ويحتمل جدا أن هذا الفراغ قد ترك لبصمة أخرى على شكل وردة لتتم وحدة التصميم . ويلاحظ بين الاشكال الصغيرة المتناثرة على سطح البصمة فراغات تسعة من المرجح أن تكون متروكة كمنازل لتصميم فيها وحدات أخرى تكمل الشكل العام لوحدة تصميم البصمة . ومن هذه الاحتمالات يمكن أن تكون هذه البصمة الموصفة ( بصمة تابعة ) لطاغم لم يستدل على بقية أجزائه . والفحسرى فى هذه البصمة منفذ على المقطع العرضي لكتلته وصمة يتراوح بين ٨ م و ١٢ م . وأسلوب الحفر بسيط فى تنفيذه . يذكروا بنمط الحفر البارز فى الخزاف الجصية المتخلفة من العهد التركى . ويلاحظ تشققا طوليا متدا من سطحها السفلى ونافذ حتى سطحها العلوى ، كما يستنتج من آثار الصفات العالية بها أنها مخصصة لطباعة اللون البرتقالى .



شكل (١٠٢)



شكل (١٠١)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الجميز ( شكل ١٠١ ) يبين كتلتها بالمنظور . وشكل (١٠٢) يبين سطح البصمة المحفورة وهى على شكل رباعسى

أطوال أضلاعها كالآتي : ١٥ ٪ سم ، ١٣ ٪ سم ، ١٠ سم ، ١٠ سم وارتفاع كتلتها ٥ ٪ سم ، الحفر فيها ملغذ على المقطع العرضي ويصق يبلغ ٦ م . وعناصر الوحدات البارزة فيها مقنبة عن النباتات وبعض أجزاء من أشكال الزهور . ويسدو من ملاحظة وحدة التصميم غير المكتملة أنها كما بقبتها بصمة تختص بلون محدد ضمن طاقم مركب من عدة بصمات . وما علق بالبصمة من آثار الصبغة يرجع انها كما بقبتها أيضا لمصمت لبهم اللون البرتقالي .



شكل (١٠٤)



شكل (١٠٣)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الجبيز مقاماتها كما يلي : ٢١ سم ، ١٥ ٪ سم ، ٦ ٪ سم وعمق الحفر فيها ١٣ م . شكل (١٠٣) يبين كتلتها بالمظهر وهي من النوع ذي القُبض المحفور على جانبيها ، ويلاحظ على كتلة البصمة آثار تشقق مما يرجع احتمال قدمها وطول فترة استخدامها في الطهارة . و سطح البصمة مبين في شكل (١٠٤) ويلاحظ فيه اتساع الفراغات بين العناصر البارزة ، كما يلاحظ تناثر هذه العناصر على سطح البصمة في أماكن محددة ، وتصميم عناصرها لا يدل على تكامل في شكل التصميم الكلي . ويحتمل انها شكلت على هذا النحو لارتباطها ببصمة أو بصمتين أخريتين لتكتمل في نهاية عملية الطهارة وحدة التكرار في شكلها المتكامل .

ونستنتج من ذلك أنها بصمة تابعة لطاغم مركب . ويبدو من الفحص الظاهري لهذا  
بساطة في الأسلوب الفني لحفرها . غير أن ارتباطها بطاغم مركب بالإضافة إلى  
الحبكة الفنية في تخطيط تتابع عمليات البصم بهذا النوع من البصمات المركبة الواحدة  
بعد الأخرى تبعاً لترتيب الألوان دون أن يحدث أي تضارب ، يقرب احتمال حدوث  
حفر هذه البصمة ، وأجادته لحفرته على الرغم مما يلاحظ عليها من بساطة في أسلوب  
الحفر .



شكل (١٠٦)



شكل (١٠٥)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الصفصاف أبعادها كما يلي : ١٨ سم ،  
١٤ سم ، ٦ ١/٢ سم وعمق الحفر فيها ١٤ م ، كتلتها على هيئة الهرم الناقص ،  
ومقبضها محفور في جانبيها على شكل حفرتين متقابلتين . وتقع هذه البصمة من  
حيث التصنيف اللوني السابق الإشارة إليه ضمن طاقة اللون البرتقالي ، وذلك  
استناداً إلى الآثار اللونية الحالية بألوانها . وشكل (١٠٥) يوضح كتلة البصمة ،  
بينما يوضح شكل (١٠٦) سطحها المحفور وعليه تظهر عناصر مجردة على هيئة أوراق  
الأشجار مختلطة بعناصر هندسية ، تشابه وحدة " المليم " السابق التنويه عنها .

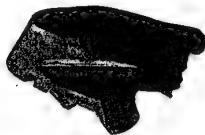


ومن ملاحظة عناصر الوحدات المحفورة على هذه البصمة ، يتبين لنا أيضا عدم اكتمال وحدة التصميم الذى تكمله بصمات أخرى . ولم يستدل الباحث على بقية هذه البصمات التى تكمل الوحدات الناقصة وغيرها مما تقدم وبخاصة البصمات التابعة لأطعم مركبة . ويبدو أن تلك البصمات - من المجموعتين الموصفتين - كانت تعتبر فى الفترة التى جمعت فيها من أماكن متفرقة بصرمند عام ١٩٠٦ ، من الآثار الشعبية البائدة التى اختفت أو أوشكت على الاختفاء . ويحتل أن مهمة "بيوسير" كانت صعبة فى جمع مجموعات كاملة من البصمات المركبة . ويبدو أن هذه الظاهرة صادقت كذلك "مونيه" وأعرانه ، عندما قاموا بجمع مجموعة الجمجمة الجفرانيمية فى الثلاثينات من هذا القرن .

بعد توصيفنا لمجموعة اللين البرتقالى ، ننتقل الى طاقة ثالثة من البصمات تنتمى الى اللين البنفسجى .



شكل (١٠٨)



شكل (١٠٧)

بصمة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الجوز الأمريكى أبعادها كما يلى ،  
 ١٦ ½ سم ، وأقصى عرض لها ١٠ ½ سم وأرتفاع كتلتها ٢ ½ سم . شكل (١٠٧)  
 يبين كتلة البصمة ويلاحظ فيه اتساع سطحها المحفور عن السطح المقابل لسه ،

وعلى أحد جانبي البصة وفي منتصف مقبضها المحفور ، تيين وجود ثقب نافذ من سطحها بجوار أحد العناصر البارزة . وسؤال المعاصرين من منتجى هذه البصات في الوقت الحاضر عن وظيفة هذا الثقب في البصة ، فتبين أنه كان يعمل ونفسا للأساليب التي كانت سائدة في أصول صناعة البصات القديمة . حيث كانت مجموعة قطع الطاقم الواحد تجمع وتنظم مع بعضها في حبل يمر من خلال الثقب المائلة للثقب الموجود في هذه البصة . ويتبين ما تقدم ، أن هذه البصة تابعة لطاقم ، إلا أن النماذج الأخرى غير موجودة ضمن المجموعة الخاصة . وشكل (١٠٨) يبين سطح البصة المحفور ، ووحداتها مأخوذة عن العناصر الهندسية التي تذكرنا بوحدات تماثلثة من الخزاف القبطية . وبمقارنة أسلوب الحفر فيها بما ينظره من أنماط الحفر الأخرى نجد أنه يشابه مع نمط الحفر الطولوني المبكر منحرف الجوانب لا سيما في الوحدة الهندسية التي تتوسط البصة ، وبين وحدات البصة البارزة ، يلاحظ آثار كشط يستنتج منه أن هذه البصة استعملت لفترة طويلة مما يرجح احتمال قدمها ، كما أنها تنتمي من حيث التصنيف اللوني إلى طائفة اللون البنفسجي . وذلك استنادا إلى آثار اللون الصفات العالقة بها .



شكل (١١٠)



شكل (١٠٩)

بصة من المجموعة الخاصة مصنوعة من خشب الصفصاف أبعادها كما يلي ، ١٢ سم ، ٥ ١/٢ سم ، ٦ سم . شكل (١٠٩) يوضح كتلتها ويظهر فيه عمق الحفر الذي يصل

الى أكثر من ١٠ م . وبين شكل (١١٠) سطح البصة المحفور ، وقد أخذت عناصره الزخرفية من بعض من أشكال الزهور أو الورود . ومن المحتمل أن هذه البصة كانت تستعمل في بصم اطارات زخرفية على الطرحة الشعبية أو مناديل الرأس المسلمين التي ذكر في العديد من المراجع عن صناعاتها في مصر خلال القرن التاسع عشر ، وأنهما كانت لجمال طباعتها واتقانها تتنافس المناديل المستوردة من الخارج<sup>(١)</sup> . وبذكرنا أسلوب تصميم وحدة تكرر هذه البصة بطابع قريب من الذوق التركي الذي شاع خلال القرن التاسع عشر في منطقة الشرق الأوسط . ويرجح أن مصر تأثرت بهذا الطابع وبخاصة بعد أن اختلقت في فنونها وحرفها بالفن والحرف التركية خلال الحكم العثماني . ومن ثم تناقلته الاجيال اللاحقة . وللبصة المخصصة لطباعة تكرار الاطارات تسمية خاصة حيث يطلقون عليها "بصة الكتار" .



شكل (١١٢)



شكل (١١١)

شكلا ( ١١١ ) و ( ١١٢ ) يمثلان بصة من المجموعة الخاصة . أبعادها كما يلي : ١٨ سم ، ٧ ١/٢ سم ، ٦ سم . وفكرة تصميم عناصرها البارزة مأخوذة عن أشكال الزهور . والبصة مصنوعة من خشب البلوط . وقد يتميز من آثار الأسوان

1- Marcel J., "Egypte Moderne" (Paris 1848), p. 161.

العالقة بها • أنها كانت مخصصة لبهم اللون البنفسجى • ومن الثابت ان وحيدة الزخرفة المثلثة عليها تكملها بصمت اخرى بحيث تهيئ العناصر المتناثرة على سطحها • ويبدو ان هذه البصمة كانت كمايقنها — المهيئة فى شكل ( ١١٠ ) — تستخدم لبهم اطارات زخرفية تحدد رقع الاقشة البصومة المخصصة " لوجه اللحاف الشعبى " • وأسلوب حفر هذه البصمة بسيط • وصق الحفر الذى يبلغ ١٨ مم يبين انها استعملت لفترة طالت • حتى اصبح الكثيرون وحداتها لا يصلح لبهم وحدة التصميم علىس الوجه الاكمل • مما اضطر الصناع لتعميقها أكثر من مرة فى محاولات لتجديدها • وبذلكنا نط تصمم وحدة التكرار المحفورة على البصمة • وساطة أسلوب الحفر عليها بالطابع التركى السابق التنبيه منه •



شكل ( ١١٤ )



شكل ( ١١٣ )

بصمة من المجموعة الخاصة • تشابه البصمة السابقة — المهيئة فى شكل ( ١١٢ ) — فى أسلوب الحفر ووحدة التصميم وأثار الالوان العالقة بها • ابعادها كما يلى :  
 ١٢ سم • ٩ سم • ٧ سم • والبصمة مصنوعة من خشب الجوز • شكل ( ١١٣ )  
 يبين كتلتها بالمنظور • ويظهر فيه آثار التشقق يستنتج منه قدمها وطول فسترة استعمالها • كما يتبين من هذا الشكل طريقة تشكيل مقبض البصمة المحفور على جانبها •

ويذكر بعض صناع هذه الحرفة المعاصرين ان البصمى القديم كان يستخدم من عدد وادوات التجارة " القادوم " فى تشكيل كتلة البصمة ، وخاصة فى حفر مقبضها ، وشكل ( ١١٤ ) يبين سطح البصمة وتظهر فيه وحدة التصميم المشابهة للبصمة السابقة كما سبق القول .



شكل ( ١١٦ )



شكل ( ١١٥ )

شكلًا ( ١١٥ ) و ( ١١٦ ) يبين فيهما صورتان لبصمة من المجموعة الخاصة ، أخذتا عن النموذج الاصلى من ضمنين مختلفين . يبين الاول كتلتها بالمنظور ، بينما يبين الثانى شكل سطحها وقد ظهرت فيه اجزاء من وحدات متناثرة ، وفور مرتبطة مع بعضها ، وهذه الاجزاء محفورة على المقطع العرضى بمقح يبلغ ١٦ سم . والبصمة مصنوعة من خشب القصاف ، وابعادها كما يلى :  $\frac{1}{4}$  ٢٠ سم ، ١٢ سم ،  $\frac{3}{4}$  ٧ سم . وتتنى تلك البصمة من حيث التصنيف اللونى الى طائفة اللون البنفسجى ، وذلك استنادا الى ما لوحظ على وحداتها البارزة من آثار لصبغات بنفسجية اللون . كما يتبين من ملاحظة الوحدات البارزة المتناثرة على سطحها ، ومن اتساع الفراغات بينها ، ان هذه البصمة تابعة لطائفة يكون من عدة بصمات اخرى . كما يلاحظ خشونة سطح الفراغات

التي تبدو عليها آثار كسح وتعميق للأرضية ، مما يستتبع منه أنها استعملت لفترات طويلة تيمون مدى قدمها .

ذكرنا فيما سبق توصيفا للطائفة من البصات التي تنتمي الى اللون البنفسجي من المجموعة التي تيسر للباحث الاطلاع عليها . وسوف نخص بالحديث فيها الى طائفة أخرى من البصات تيمون للباحث من دراستها ، أن آثارا لمواد صمغية ذات لـسـون أبيض مائل الى الصفرة قد علفت بوحدها الهارزة . كما لوحظ أن المجموعة التي تنتمي اليها هذه الطائفة ، أخذت عناصر وحدها المحفورة عن أشكال النباتات بعضها من أوراق الاشجار ، وقد أطلقنا عليها في تصنيفنا السابق " بطائفة المشجرات " . ونورد فيما يلي توصيفنا لهذه الطائفة التي تشمل مجموعة من البصات تشترك جميعها في ظاهرة عامة ، هي وحدة التصميم ، باستثناء بصمة واحدة أخذت وحدها عن أشكال الطيور ، كما تشترك جميع بصات هذه الطائفة في الناحية الوظيفية لاستخدامات البصمة ، وتمثل في عملها التصميغ والتثبيت . ونظرا لتشابهها في كثير من الوجوه ، وبخاصة عناصر الوحدات المشجرة ، وأسلوب الحفر ، سوف نحدد توصيفنا التالي لتلك الطائفة بحيث تخص كل بصمة بما تنفرد به من خصائص ومميزات خاصة .



شكل ( ١١٨ )



شكل ( ١١٧ )

بصمة من طائفة المشجرات ، وهى من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب البتشيون  
 " العزى " . أبعادها كما يلى : ٢١ سم ، ١٣ ¼ سم ، ٦ ¼ سم . شكل ( ١١٢ )  
 يبين صورة للبصمة بالمنظور ، تظهر فيها كتلتها ، كما تبين مقبضها المحفور على جانبيها .  
 وشكل ( ١١٨ ) يبين سطحها المحفور ، وتبدو فيه خشونة الاجزاء المنخفضة عن العناصر  
 البارزة . وعناصر هذه البصمة مأخوذة عن الوحدات المشجرة ، كما يلاحظ أن تلك العناصر  
 البارزة قد حفر لتشكل الوحدة الزخرفية للبصمة كاملة . وقد ذكرنا هذه الطائفة من  
 البصمات ضمنا فى باب سابق ، عند حديثنا عن خطوات الطباعة بالبصمات المركبة ،  
 فأوردنا أن مرحلة التثبيت المخصصة لها هذا النوع من البصمات تلى مراحل الطباعة ،  
 بحيث يستخدم فيها بصمة خاصة تسمى " قالب الصمغ أو الترناق " - حسب التسمية  
 القديمة - فيصمم بها فوق الوحدات المصورة سابقا ببصمات الألوان ، وذلك بعد غمس  
 بصمة الصمغ فى محلول الصمغ أو الترناق ، حتى تثبت الألوان قبل غسلها فى مرحلة  
 تالية . ولهذا الطائفة من البصمات استخدام آخر سبق أن نوهنا عنه ، يتمثل  
 فى مصم تكرارات الوحدة على الأقمشة قبل صياغتها بمحلول خاص ، يحول دون تسرب  
 اللون الصباغة الى الوحدات المصورة ، لتظهر الوحدة الزخرفية بلون الأقمشة التى وغالبا  
 ما تكون من اللون الأبيض . وتسمى هذه الطائفة من البصمات فضلا عما سبق ذكره  
 " قالب الأبيض " .



شكل ( ١٢٠ )



شكل ( ١١٩ )

بصمة ثانية • وهى من المجموعة الخاصة • وتنتمى لطائفة المشجرات • والبصمة مصنوعة من خشب الصفصاف • أبعادها كما يلى : ٢٢ سم • ١٤ ¼ سم • ٦ ¼ سم • شكل (١١٩) يبين كتلتها المشكلة على هيئة هرم وعلى ناقص • والحفر فيها منفرد على السطح العرضى • ويون فى شكل (١٢٠) سطح البصمة • وتظهر فيه عناصر الوحدة الزخرفية المأخوذة من أشكال أوراق النباتات وفروعها • وأسلوب حفر عناصر هذه البصمة يبدو بسيطاً وسطحاً • وتظهر أوراق النباتات المثبتة فى هذه العناصر محدودة بدون تفاصيل • ومن الثابت أن الناحية الوظيفية لتلك البصمة هى التى حددت ذلك الأسلوب من الحفر حتى يتسنى للبصمى أن يجمع بها فتشمل عناصرها البارزة الوحدة الزخرفية البصمة بعدة ألوان متداخلة • وذلك فى مراحل سابقة • ببصمات أخرى •



شكل (١٢٢)



شكل (١٢١)

شكلا (١٢١) و (١٢٢) يبين فيهما بصمة ثالثة من طائفة بصمات قوالب الصمغ وهى كذلك من مجموعة المشجرات • والمكلاان السابقتان يوضحان تلك البصمة فى صفتين مختلفتين • الأول يبين كتلتها • والثانى يبين سطحها الذى الزخارف المحفورة •

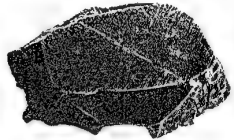


وعناصر وحداتها مأخوذة كذلك عن أشكال النباتات وأوراق الأشجار ، كما أن أسلوب الحفر فيها يكاد يطابق نفس أسلوب البصمتين السابقتين . والبصمة مصنوعة من خشب الصفصاف أبعادها كما يلي : ٢٤ سم × ١٥ سم × ٧ سم . وعشق الحفر فيها يبلغ ١٦ مم .

ويذكرنا ضعف المساحات بين الوحدات البارزة فيها ، بأسلوب الحفر الطولوني المكسره باستثناء انحراف جوانب الوحدات البارزة التي تتميز بنمط الحفر الطولوني . فسر ان اصول الصناعة في حرفة البصمات ، تحتم استواء سطح الوحدات البارزة حتى تتم عمليات البصم على الوجه الاكمل .



شكل (١٢٤)



شكل (١٢٣)

بصمة أخرى من طائفة المشجرات ، وهي من المجموعة الخاصة ، والبصمة مصنوعة من خشب البتشيون ، وأبعادها كما يلي : ٢٣ سم × ١١ سم × ٦ سم . وعشق الحفر المنفذ فيها على المقطع العرضي ، يصل الى ١٥ مم . وشكل (١٢٣) يبين كنهتها بالمنظور بينما يبين شكل (١٢٤) سطح البصمة المحفور . ودراسة وحدة تصميم العناصر البارزة لتلك البصمة ، يتبين أنها "قالب صمغ" لطاغم مخصص لبصم تنسجرات طويلة لا طارات تحدد رقعة من القماش البصم مما كان يصنع منه قديما " وجه اللحاف "

وذلك بناءً على أقوال المعاصرين من أرباب هذه الحرفة الذين استشارهم الباحث  
كما سبق القول • وأسلوب الحفر فيها يشابه أسلوب البصمات السابق توصيفها من هذه  
الطائفة •



شكل (١٢٦)



شكل (١٢٥)

شكلًا (١٢٥) و (١٢٦) يبين فيهما صورتان لبصمة أخرى من طائفة المشجرات •  
يؤمن الأول شكل كتلة هذه البصمة • ويؤمن الثاني سطحها • والبصمة مصنوعة من خشب  
البرصاء وعمق الحفر فيها ١٧ سم • وأبعادها كما يلي : ٢٢ سم ١٢ سم ٧ سم •  
ودراسة عناصر وحداتها وأسلوب الحفر فيها تبين أنها تتبع نفس الأصول الفنية المنفصلة  
بها أكثر بصمات هذه الطائفة التي تمكن الباحث من دراستها • كما يلاحظ على بعض  
العناصر البارزة لتلك البصمة آثار للتشقق والتآكل • يستنتج منهما أنها استعملت لفترة  
طويلة • مما يرجع قدمها • ويذكرنا أسلوب تصميم وحدة تكرار هذه البصمة لبعض  
الزخارف والحليات المتخلفة عن العهد التركي التي تأثرت الفنون والحرف بها لفترات  
امتدت حتى أواخر القرن التاسع عشر •



شكل (١٢٨)

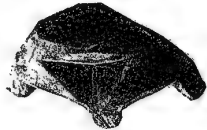


شكل (١٢٧)

بصمة أخرى تنتمي لطائفة المشجرات ، مصنوعة من خشب الجيز • أبعادها  
كما يلي : ٢١ سم ، ١١ ١/٢ سم ، ٧ سم • ويرون في شكل (١٢٧) كتلتهم  
بالمظهر ، كما يرون شكل (١٢٨) . سطح البصمة ذي العناصر المحفورة • وتصميم هذه  
العناصر مأخوذ كما سبق عن أوراق النياتات • ويلاحظ أن أسلوب الحفر فيها بسيط  
وسطح • كما أن عناصرها المثلثة لأوراق النياتات محفورة على المقطع العرضي • ويلاحظ  
على كل من سطحها وجوانبها آثار للتشقق • كما يلاحظ خشونة سطح الفراغات الفاصلة  
بين أجزائها البارزة • ويتهون كذلك آثار كشط وتعميق للأجزاء الفائرة مما يرجع قدمها  
وعلول فترة استخدامها •



شكل (١٣٠)

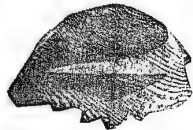


شكل (١٢٩)

بصمة من المجموعة الخاصة ، فكرة تصميم عناصرها البارزة مأخوذة عن اشكال الطيور .  
 وتمثل وحدتها طائرا فاردا جناحه ، وهذه الوحدة معروفة لدى الشعبين بوحدة عصفور  
 الجنة ، ويقول مناع هذه الحرفة المعاصرين ، ان هذه الوحدة كانت تصمم على  
 " الطرحة الشعبية " — المصنوعة من المولون — بلون أبيض بحيث تتكون وحدتها  
 الكلية من عصفورين متقابلين ، تحيط بهما وحدات صغيرة من نباتات وزهور . والبصمة  
 مصنوعة من خشب الصفاف . أبعادها كما يلي : ١٧ سم × ١١ ¼ سم × ٧ ¼ سم ،  
 وعق الحفر فيها ١٥ سم . ويلاحظ خفوة سطح الفراغات التي تدور عليها آثار كشط  
 وتعميق للأجزاء الغائرة المحيطة بالوحدة البارزة . ويلاحظ أن آثارا لمواد صغيفة  
 بيضاء اللون قد علفت ببعض أجزاء من تلك البصمة ، مما يبين أنها كانت مخصصة للتصنيع  
 أو للتثبيت . وشكل ( ١٢٩ ) يبين كتلة البصمة المنظورة ، بينما يبين شكل ( ١٣٠ ) صورة  
 لسطحها ، ويلاحظ عليه آثار " للتشقق " ، ويحتمل أن يكون تعرض هذه البصمة لبعض  
 الزمن ، قد تسبب في هذا التشقق الملاحظ على كل من جوانبها وسطحها . كما يلاحظ  
 كذلك بساطة أسلوب الحفر للوحدة البارزة المثلثة للطائر ، التي تحدد شكله ، دون  
 اظهار لتفاصيل من أجزاء جسمه . ومن المؤكد أن لهذه البصمة ، بصمة أخرى تكملها  
 وتحدد وحدتها الزخرفية أو تبرز بعضها من تفاصيلها ، غير الموضحة على تلك البصمة .



شكل ( ١٣٢ )

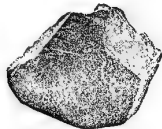


شكل ( ١٣١ )

بصمة خشبية من المجموعة الخاصة ، مصنوعة من خشب البتمين " العزىسى " أبعادها كما يلى : ١٨ سم ، ١٣ سم ، ٦ ¼ سم . وصق الحفر فيها ١٥ مم . شكل ( ١٣١ ) يبين كتلتها بالمنظور ، وهذه البصمة من النوع ندى المقبض المحفـسـور على جانبيها ، ويلاحظ على كتلة البصمة آثار تشقق تزيد من احتمال قدمها ، وطول فقرة استخدامها . و سطح البصمة مبون فى شكل ( ١٣٢ ) ، ويلاحظ منه ان عناصر تصميم وحداتها البارزة متدرجة مع بعضها ، وتبدو كأنها مسطح واحد ، محدد بالخط الخارجى لعناصر وحدة الزخرفة الكلية للبصمة . كما لاحظ الباحث أن آثارا لسواد صغية قد علفت بأجزاء من هذه البصمة ، تبين أنها كذلك من طائفة البصمات التى يصمم بها على الاقمشة بمادة صغية تحول دون تعلق الوان الصباغة بالأجزاء المصغية التى تيمصها تلك البصمة . ومن الفحص الظاهرى للاصول الفنية التى اتبعت فى حفرها ، تبين بساطة أسلوب الحفر فيها ، فمر أن الدقة فى تحديد الخط الخارجى لتلك البصمة لتشمل وحدتها الزخرفية بأكملها ، تبين لنا مدى مهاراة حفار هذا النوع من البصمات ، واجادته لحرفته ، على الرغم مما يلاحظ عليها من بساطة فى أسلوب الحفر .



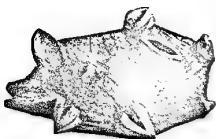
شكل ( ١٣٤ )



شكل ( ١٣٣ )

شكل (١٣٣) يمثل منظورا لبصمة من طائفة بصمات "قوالب للمصغ" ويبين  
كسل (١٣٤) سطحها المحفور على القطاع المرضي لكثرة الخشب. وهذه البصمة  
مبنية من خشب الأثل، وأبعادها كما يلي : ١٣ سم ، ١٠ سم ، ١/٢ سم ، وعق  
الحشر فيها ٧ سم . ووحدة التصميم في هذه البصمة مأخوذة عن أشكال النباتات ، وتمثل  
ورقات نباتية صغيرة تتوسطها زهرة تشبه "القلة" ويتبين من دقة أسلوب الحفر فيها ،  
انها تعتمد على مزيج من السهولة والدقة . وتشبه هذه البصمة في أسلوب حفرها البصمة  
المبينة في شكل (٧٠) . ومن فحص ودراسة تلك البصمة ، تبين انها كانت مخصصة  
للصمم بمادة عضوية ، تحول دون تعلق صفات الاقشة بالاجزاء المصغرة التي تبصمها ،  
تظهر وحدتها الزخرفية على الاقشة المبصومة بلون ابيض يمد صياغة هذه الاقشة  
في مرحلة تالفة للحم بمادة "الثرناق" ، كما سبق القول .

ذكرنا فيما سبق توصيفا للمائنة البصمات التي تبصم بها على الاقشة بلون فسيح  
حدد بمعنى ان هذه البصمات كانت تسمى في مادة عضوية مبنية تحول دون تعلق المادة  
الصائغة للأقشة في مراحل تالفة بالاجزاء المصغرة . وسوف نخبر بالحدوث فيها بلسن  
طائفة أخرى من بصمات الديانة التي تبصم للباحث دراستها . وهذه المائنة يصود على  
آثار الوان الصبغات المائنة بها ، اللون الاخضر مما يدل على انها مخصصة للصمم  
هذا اللون . ونورد توصيفا لتلك الطائفة فيما يلي :



شكل (١٣٦)



شكل (١٣٥)

بعضة من البجومة الخاصة • مصنوعة من خشب اللبخ • ابعادها كما يلى :

٢١ سم • ١٤ سم • ٦ ١/٢ سم وعمق الحفر فيها يبلغ ١٢ سم • ويرجح ان تكون تلك البجومة ضمن مجموعة تكون طاقما لـ : عدة الوان • وانها كانت تستخدم لهم اللون الاخضر فى الطاقم التابعة له • والذى لم يستدل الباحث على بقيته • وشكلا (١٣٥) و (١٣٦)

يوضحان صورتان للبجومة • احدهما تمثل منظورا لها • والاخرى تبين سطحها المحفور • ويظهر فيها عناصر وحداتها البارزة المأخوذة عن الوحدات النباتية • فهو ان الشكل العام لوحدها الكلية غير متكامل • مما يرجح انها من الطائفة التى تتداخل فيها الوحدات البجومية بعضها فى بعض • وان عددا آخر من البجمات تكمل وحدتها الكلية • كما يلاحظ على سطحها المحفور المبين فى شكل (١٣٦) • اتساع الفراغات بين الاجزاء البارزة المتناثرة • مما يؤيد القول فى أن هذه الفراغات "المنازل" قد تركت ليصم فيها فى مرحلة تالية أو سالفة بجمات أخرى محفورة عليها وحدات تكمل الشكل العام للوحدة •



شكل (١٣٨)



شكل (١٣٧)

هبة ثانية من طائفة اللون الاخضر ، وهى من المجموعة الخاصة ، والهبة مصنوعة من خشب الصفصاف وأبعادها كما يلى : ١٨ سم ١٢ سم ٧ سم . ولتحصى تلك الهبة تبين وجود آثار صبغات خضراء ما يضمنها ضمن مجموعة اللون الاخضر . كما أنه يلاحظ على المسطحات الغائرة بين وحداتها البارزة آثار كشط ، ما يبدو منه أنه قد أجرى على تلك الهبة عمليات تصحيح قام بها الصناع ، فى محاولة لتجديدها . بعد أن تأكلت بعض من عناصرها ، نظرا لطول فترة تشييدها . وشكلا (١٣٧ و ١٣٨) يوضحان صورتان لتلك الهبة . فهى من الاول كتلتها بالمتطور ، بينما يبين الآخر سطحها الذى يظهر فيه وحدات متناثرة لعناصر نهائية . وتلك العناصر بارزة عن السطح الغائر بمقدار ١٤ سم . وهذه الهبة تشبه الهبة السابقة فى أسلوب حفرها ، واللون المخصصة له كهبة تابهمة لطاغم .





شكل (١٤٠)



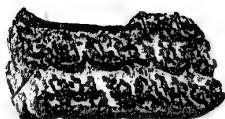
شكل (١٣٩)

شكل (١٣٩) يشتمل منظورا لبصمة من طائفة البصمات التابعة للون الأخضره ويبين شكل (١٤٠) سطحها المحفور على القطاع العرضي لكتلة من خشب الجوز • والبصمة من المجموعة الخاصة • وهي أول بصمة جميعها الدكتور بيجور عام ١٩٠٦ — على حد قوله — • ويلاحظ على سطح هذه البصمة انحناء الفراغات بين العناصر البارزة • ومن المحتمل جدا أن تكون تابعة لطاقتهم • يؤكد هذا الاحتمال انحناء الفراغات كما سبق القول وعدم تكامل وحدة التصميم الذي قد يكمل بوحدات أخرى تبصم بعد أو قبل الطباعة بهذه البصمة • في تلك الفراغات المتممة حتى يكتمل التصميم • كما يلاحظ خشونة سطح الفراغات التي تبدو عليها آثار كشط وتعميق للأجزاء الفائرة من الحفر • مما يبين أنه قد أجرى عليها عمليات تصحيح قام بها الصانع لتجديدها • ويلاحظ عليها كذلك آثار للتشقق • ويحتمل أن يكون تعرض هذه البصمة لبعض الزمن قد تسبب في هذا التشقق الملاحظ عليها فغلا عن محاولات تجديدها السابق التنويه عنه •

يلي بعد ما تقدم ذكره عن طائفة البصمات التي تنتمي للون الأخضر • توصيفا لطائفة أخرى من البصمات الخشبية • خصصت لبصم كتابات • أو بعض ما تيسر من السور والآيات القرآنية الكريمة • فضلا عن الأحاديث والأوراد •



شكل (١٤١)



شكل (١٤٣)



شكل (١٤٢)

الأشكال (١٤١ + ١٤٢ + ١٤٣) تبين بصمة خشبية مصنوعة من خشب الجوز التركي أبعادها كما يلي : ١٦ سم + ٨ سم + ٦ سم • وهى من طائفة البصمات المخصصة لطباعة الوحدات ذات العناصر الخطية • محفور عليها بداية صورة يس • شكل (١٤١) يمثل سطح البصمة • شكل (١٤٢) يبين كتلتها بالمنظور صظهر فيه أسلوب تشكيل مقبضها المحفور من كتلة البصمة نفسها على هيئة اقنيرز طولى • بينما يوضح شكل (١٤٣) صورة أخرى لكتلة البصمة • وفيها يظهر عمق حفر الحروف ومدى ارتفاعها عن الأجزاء الفائرة • وهى لا تزيد عن خمسة ملليمترات • وذكرنا أسلوب الحفر على هذه البصمة بالأقنيرز الخشبية ذات النقوش الخطية فى النمط الأبيض والتي كانت فى الغالب تتكون من آيات قرآنية • والحفر فى

هذه البصمة منفذ مع اتجاه الياف الخشب • ويبدو من آثار الصبغات العالقة بها أنها كانت تستخدم في البصم باللون الأسود • ومن المرجح أن لهذه البصمة بصمات أخرى تكلل بها السورة • أو ما تيسر منها • لأن السورة الكريمة المحفورة عليها غير كاملة •



شكل (١٤٥)



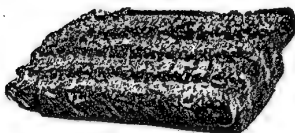
شكل (١٤٤)

بصمة من المجموعة الخاصة • مصنوعة من خشب الجوز التركي • أبعادها كما يلي :  
 ١٥ سم •  $\frac{1}{4}$  سم •  $\frac{1}{4}$  سم • وهي من طائفة البصمات المخصصة لبصم آيات  
 قرآنية داخل جامات • تحيط بها النباتات والزهور • شكل (١٤٤) يبين كتلة البصمة  
 بالمنظور • وشكل (١٤٥) يبين سطح البصمة • وتظهر فيه بوضوح آيات سورة "الشرح"  
 كاملة • ومحفورة على القطع العرضي لكتلة الخشب • وعشق الحفر في هذه البصمة • م •  
 وتذكرنا تلك البصمة بالحشوات الخشبية المحفورة والمزخرفة بالكتابات القرآنية في المعصر  
 الأيوبي • الذي أبدع الحفاريون المسلمون فيه فن منج الزخرفة الهندسية والنباتية

بطرائين من طرز الخط العربي • هما الخط الكوفي وخط النسخ • ومن ملاحظة  
الباحث البصمة تبين أن عليها آثار لصبغات سوداء اللون مما يبين أنها كانت مخصصة  
لطباعة اللون الأسود •



شكل (١٤٦)



شكل (١٤٧)

بصمة خشبية مصنوعة من خشب الجوز التركي • وهي كما بقعتها من المجموعة  
الخاصة • أبعادها كما يلي :  $14 \frac{1}{4}$  سم • ٧ سم • ٥ سم • وتتفق هذه البصمة  
لطائفة البصمات المخصصة للعناصر الزخرفية الخطية • وفحص البصمة تبين وجود آثار  
لصبغات سوداء مما يعيد أنها كانت تستخدم لهم هذه الوحدة الخطية باللون الأسود •  
شكل (١٤٦) يبين سطح البصمة • وتظهر فيه العناصر الخطية محفورة على المقطع

المرضى لكثرة الخشب بمهارة ودقة فائقتين • يبلغ عمق الحفر على هذه البصمة  $\frac{1}{4}$  م • وشكل (١٤٧) يبين كثرة البصمة بالمنظور • وفيه يظهر أسلوب تشكّل مقبضها • المحفور من كثرة البصمة على هيئة أفيز طولى • كما يظهر في هذا الشكل • عمق العناصر البارزة في هذه البصمة عن الأجزاء الفائرة منها •



شكل (١٤٩)



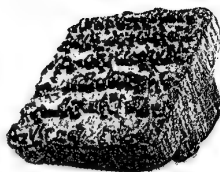
شكل (١٤٨)

شكلا (١٤٨) و (١٤٩) يمثلان بصمة خشبية من المجموعة الخاصة التي نسرد توصيفها في هذا الباب • الشكل الأول يمثل منظورا لكثرتها • والشكل الثاني يبين سطح البصمة المحفور وقد أخذت عناصر وحداء الخطية عن بعض آيات من سورة الفتح • ويدوان هذه البصمة لم تتمعمل حيث لم يلاحظ الباحث عليها آثار لصبغات • كما يلاحظ أن أجزاءها البارزة بحالة جيدة جدا • ومن فحص تلك البصمة ومتابعة ما كتب عليها • تبين أن الحفار الذي صنعها أخطأ في كتابة النص الكريم حيث كتب عليها : بسم الله الرحمن الرحيم • انا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر وتم نعمته عليك صراطا • صدق الله العظيم وقد أغفل الحفار سهوا كلمة " ويهديك " قبل كلمة

صراطا ويحتل جدا أن هذه البصة لم تتعمل لهذا الخطأ في النص الكريم • والبصة مصنوعة من خشب الباهوجنى • وعق الحفر فيها يبلغ ٥ سم •



شكل (١٥١)



شكل (١٥٠)

بصة خشبية من المجموعة الخاصة • مصنوعة من خشب المرو • ومن ملاحظة صباغة وحداتها البارزة بتأثيرات لونية سوداء • يتبين أنها كانت تستخدم لبصم اللون الأسود • أبعادها كما يلى : ١٤ سم ،  $1\frac{1}{4}$  سم ،  $1\frac{1}{4}$  سم • وعق الحفر فيها منفذ على القطع المرضى • شكل (١٥٠) يبين كتلة البصة بالمنظور • وفيه تظهر آثار تآكل بعض من وحداتها البارزة • قد يرجح احتمال قدمها وطول فترة استعمالها • وشكل (١٥١) يبين سطح البصة • وهو على شكل رباعي • محفور عليه بالحفر البارز كتابات بالخط النسخ • لجزء من دعاء • ويبدو أنه كان يبصم بها على القناديل الكبيرة • والطرح • للتبرك • وأسلوب الحفر على هذه البصة يشير الى دقة وحذق الصانع الذى أنجزها • ويبين مدى تفهمه لتقاليد وأصول الحفر على الخشب •



شكل (١٥٣)



شكل (١٥٢)

شكلا (١٥٢) و (١٥٣) يمثلان بصمة خشبية من المجموعة الخاصة • مصنوعة من خشب الجوز التركي • أبعادها كما يلي : ١٢ سم • ١٢ سم • ٥ سم • وهي كذلك من طائفة البصمات المخصصة لطباعة الوحدات ذات العناصر الخطية • والشكلان السابقان يوضحان تلك البصمة في وضعين مختلفين • الأول يبين شكلها وتظهر فيه بوضوح العناصر البارزة التي تملأ الأجزاء الفائرة من الحفر بمقدار ٥ سم • والثاني يبين سطح تلك البصمة وتظهر شكل الوحدات الخطية المأخوذة عن حديث نبوي • وقد حفرت هذه الوحدات على المقطع العرضي لكثرة الخشب • وهذه البصمة تشبه البصمة السابقة من حيث آثار الألوان المألقة بها والاسلوب الفني للحفر • ومقارنة ما تقدم توصيله من البصمات الخطية • بالوحدات الخطية المحفورة التي لازمت العناصر الزخرفية في مختلف العصور الإسلامية • يتضح لنا ارتباطها الوثيق بالتقاليد الإسلامية في فنون الحفر على الخشب من حيث مضمونها الشكلى وأسلوبها الفني في الحفر على الخشب •



شكل (١٥٥)



شكل (١٥٤)

بصمة خشبية من المجموعة الخاصة • مصنوعة من خشب الماهوجنى • أبعادها كما يلى :

$\frac{1}{4}$  ١٢ سم • ٥ سم •  $\frac{1}{4}$  ٦ سم • شكل (١٥٤) يبين كتلتها بالنظير • وظاهر فيه اتساع سطحها ذى الوحدات المحفورة على المطح المقابل له • وشكل (١٥٥)

يبين مسطاً أفقياً لمطح البصمة وقد حفرت عليه كتابات بخط النسخ • تبين بعد دراستها واستشارة بعض المراجع الدينية (١) أن عناصرها مأخوذة عن أساء أهل الكهف • وبعد مراجعة ما ورد على هذه البصمة من كتابات بتفسير محمد الرازى تبين أنها مطابقة تماماً لما ورد فى نصوص التفسير بل أضافت اسم الراعى الذى لم يرد فى تفسير محمد الرازى •

والنص المكتوب على هذه البصمة يقول : كان على بن أبى طالب رضى الله عنه يقـول عن أهل الكهف أنهم كانوا بصمة وأسأولهم هى : يعلينا ومكشينا وشليتنا • وهؤلاء أصحاب يمين الملك وكان عن يماره مرنوس وديرنوس وشاذنوس والسابع الراعى الذى رافقهم حين هربوا من ملكهم دقيانوس واسم كيشيطيوش • والثامن كلهم واسمهم قلسير • وفى هامش المرجع الذى رجع اليه الباحث • تفسير للعلامة أبى السمود

(١) محمد الرازى فخر الدين • ابن العلامة ضياء الدين عمر : " مفاتيح الغيب " التفسير الكبير • ١٢٨٩ هـ • الجزء الخامس ص ٢٠١ •



ذكر فيه اسم الراعى الذى ورد على تلك البصة ما يوحد صحة الاسم . وأسلوب الحفر على هذه البصة دقيق جدا وعمق الأجزاء الغائرة من الحفر فيها لا يزيد عن ٣ مم مما يشير الى حذق الصانع الذى قام بنحفر تلك البصة ، خاصة وأن نوع الخشب المصنوعة منه يعتبر من الأنواع التى تحتاج الى صانع حاذق فى نفسه .



شكل (١٥٧)



شكل (١٥٦)

شكلا (١٥٦) و (١٥٧) يمثلان بصة خشبية مصنوعة من خشب الجوز التركى ، وهى من الطائفة التى تخالط فيها الوحدات النهائية والهندسية عبارات خطية . ويبدو أنها كانت تستعمل كسماير يمس به على عموما خاصة بهمض مزارع إنتاج الفاكهة . وذلك استنادا الى ما لاحظته الباحث عليها من الكتابات المحفورة ، مثلت فى عبارة " التين محصول فخر " . والكتابة محصورة فى اطار على شكل هلال ، تعلوه جامة محرفة على شكل شجرة التين يتوسطها كتابة تركية تشير الى اسم صاحب المزرعة . ويثل الشكل الأول كتلة البصة بالمنظور ويظهر فيها شكل مقبضها المشكل على هيئة منشور رباعى . وشكل (١٥٧) يبين سطح البصة المحفور ويبلغ عمق الحفر فيها حوالى ٨ مم . وتبين من فحص ما علق بهذه البصة من آثار لونية ، انها كانت مخصصة للهمس باللون الأسود وأبعاد تلك البصة كما يلى : قطر مسطحها ٩ سم وسلك كتلتها ٣ سم وارتفاع مقبضها ٤ سم .

### خاتمة الباب الرابع

انتهى هذا الباب على توصيف الباحث لبعض مجموعات الطباعة من انتاج القرن التاسع عشر . تلك البصمات التي تيسر له الاطلاع عليها ، والمحفوفة في مجموعتين ، احدهما بالجمعية الجغرافية بالناصرة . وكان قد جمعها " مؤنيه وأعوامه في الثلاثينات من هذا القرن . والمجموعة الثانية محفوظة في مجموعة خاصة ، جمعت من أماكن متفرقة بمصر ، في الفترة ما بين ١٩٠٦م الى ١٩٢٩م . يرجع عدم نشر أو توصيف أى قطعة منها . ومضمن التوسيع مكان حفظ هذه البصمات ، وذكر مآساتها ونوع الخامات التي صنعت منها ، والأساليب الفنية التي اتبعت في تنفيذها ، فضلا عن استنتاجات الباحث من ملاحظاته المختلفة بالنسبة لكل بصمة ، مشفوعة ببعض لهذه البصمات . وقد اتبع في توصيف مجموعتي البصمات صيغ . ونوعى مثل في تحليل محتواها . وثلا للوجه الرئيسية المتعلقة بها ، كما تضمن التوصيف الاجابة على بعض التساؤلات تذكر منها : في أى الوجوه يتشابه أسلوب حفر تلك البصمات مع تاليد وأصول الحفر في الخشب ؟ وفى أيها يختلف هذا الأسلوب وبخاصة اذا ما قارناه ببعض أصاليب الحفر فى تراثنا الفنى خلال العصور ، وبخاصة العصور الاسلامية والتيميلية .

## الباب الخامس

### ( الأهداف التعريبية للرسالة )

بعد ما تقدم ذكره في الباب الرابع ، من توصيف لمجموعة البصمات الخشبية من انتاج القرن التاسع عشر ، والمحفوطة بالجمجمة للجغرافية بالقاهرة ، بالاضافة الى مجموعة أخرى أشهر اليها بالمجموعة للمخاضة والتي اوضح بالدراسة المقارنة بينها وبين مجموعة بصمات الجمجمة للجغرافية أن تاريخ صنعها يرجع للفترة نفسها . وذلك استنادا للأسباب التي تقدم الباحث بسرها في الباب الثاني من الرسالة . تنتقل بعد ذلك الى ما يمكن ان نستخلصه ونستنتجه من سياق الرسالة . يلي تلك الاستنتاجات اجاباً على بعض التساؤلات التي وردت في منهج البحث عم الحديث عن مدى الفائدة التي تعود من التوصيف ومناقشة بعض الأهداف التعريبية لهذه الحرفة ، ثم تنتهي للمسى ببعض التوصيات والآراء المقترحة .

### استنتاجات

تعرض في هذه الاستنتاجات ما خلص اليه عن ظروف انتاج هذه الحرفة في مصر خلال القرن التاسع عشر ، وما تأثرت به نتيجة الأحداث التي مرت بها الحرف في تلك الحقبة . ولطيف أن عرفة الطباعة بالبصمات الخشبية تشل قطاعا من تطلعات الحرف القديمة التي عاصرت حقبا متتابعة من الزمان ، وتباينت فيها الاحوال السياسية

والاجتماعية والاقتصادية منذ المصور القديمة والوسطى ثم الاسلامية حتى مطلع  
القرن التاسع عشر . وقد ساعد استقرار الأوضاع على وجود حياة حرف  
والبنح التي سادت مصر في فترات مختلفة حيث تنوعت فيها المنتجات . فازدهرت  
كثير من الحرف ومنها حرفة الطباعة بالهجمات .

وقد نستنتج من بعض الرسوم المبجلة على جدران المعابد المصرية القديمة  
أن الحرف والحرف كانت تؤدي جماعة . مثل الأعمال الجماعية الموجودة الآن على  
القاهرة ودمشق . كما هي موجودة أيضا في بعض المدن المشرقية الأخرى . حيث  
توجد بعض الصانع والورش المتخصصة في حرفة معينة بشارع واحد . أو قسم واحد .  
يوهد هذا القول أحد الكتاب حيث يقول : ( ٠٠٠ ) بعض كثير من الرسوم في عتبات الدولة  
الحديثة . نغلي الى أن بعضا من الحرف كانت تنفذ في مصانع جماعية ؟ وبالإضافة  
الى النصوص المنقوشة بالرسوم للحايطمة . التي توحى لنا بأن كل مجموعات الحرفيين  
كالخيارين في الأحجار لوني الاخضري . والنحاتين والسمال والجواهرجة . ونقاشي  
الأحجار . وصانعي أواني الزهر الحديثة . والأسلحة . كانوا جميعهم يؤدون حرفهم  
داخل مصنع واحد " ( ٠٠٠ ) (١) ويحاول الكاتب أن يشرح لماذا كانت الحرف في مصر القديمة  
تؤدي في مكان واحد فيقول ( ٠٠ ) انه من الملاحظ ان الصائغ الشبيهة وربما الحجرية

1- Montet, "Everyday Life in Egypt in the Days of Ramesses the Great"; (London, 1959), p. 143.

أيضا ، كانت تزخرف ، ثم تطعم أو ترصع ، وأن بعضها من قطع الصبرات ، والاثاثات -  
والأصلحة ، كانت تجمل بالحفر وتطعم بالأحجار الكريمة ، وكان الصانع الحرفى  
لما أن يكون مجيدا لمدة حرف ، أو كان الأمر يتطلب وجود عدد من المتخصصين جنبها  
الى جنب يتناول كل منهم القلعة الفنية حتى يتم عملها (١٠٠) ، يفتح لنا ما تقدم  
أن إدماج حرفتين أو اثرتى مجال واحد ، كان شاعرا منذ القدم ، وأن الصانع الحرفى  
الحاذق والمجيد لمدقجات وقد نقل هذه التقاليد التى كانت لها جذور راسخة  
منذ القدم عن أسلافه من الحرفيين ، وقد تمثلت هذه التقاليد أيضا فيما لا حلفاء على  
أسلوب العمل فى حرمة الطهارة بالبصمات الخشبية التى كان يقوم بها عامل حرفى واحد  
بفسر البصمة ثم يشكلها ، ويقوم بإعداد صبغات وألوان الطهارة من الأعشاب المحلية  
للمطارة ، ثم يتم مله بصم وشبهت المقطع البصمة ، وقد يتولى توزيعها وضيقها  
بنفسه .

ومن خلال توصيفنا لمجموعتى البصمات وتحليل محتوياتها ، خلصنا الى استنتاجات  
انتمت بطابع الصمم كان من أبرزها ، ارتباط الكثير منها بتقاليد اسلامية فى فنون الحفر  
على الخشب ، وقد قامت هذه الاستنتاجات بمد مقارنة طرق تشكيل الوحدات فيها  
بمناخ من الحفر القديم لاسمها الأخشاب التى كانت مطعمة بالصدف ، ومقطعات بمسح  
وحدات التطعيم فيها وخاصة ذلك النمط الذى عرف منذ الدولة الحديثة فى حضارة  
مصر الفرعونية ، والتى كان ينفذ فيها ذلك النوع من الحفر توطئة لتطعيمه ثم تتابعت  
معرفة ذلك النمط من الحفر على مر العصور الى أن بلغ ذروته فى العهد السلوكى

1- Montet, "Everyday Life in Egypt in the Days of Ramesses the Great", (London, 1959), p. 144.

كما إنتهى البحث أيضا الى تبيان أوجه التقارب بين العدد والأدوات التي كانت تستخدم في حشر الأخشاب وذلك التي تستخدم في صنع البصات الخشبية .

وخلصنا من توصيف هذه البصات الى استنتاجات رئيسية تتعلق بالبصات الخاصة بها ، وتضمنت هذه الاستنتاجات نقاطا جوهرية إرتبطت بعناصر قام الباحث بتصنيفها على الوجه التالي :

- أولا : خصص للمعاصر والوحدات التي اشتملت عليها البصات .
  - ثانيا : شرح لطرق تشكيل كتلة البصات ، وشكل مقابضها ، والصفات الفنية الأخرى التي تتصل بأسلوب الحفر ونوعه .
  - ثالثا : تحليل لنوع المهارات التي كان يحدتها منتج البصات نفسه ، وهل كان ممن الحرفيين المجيد من لا أكثر من حرفة واحدة .
  - رابعا : سرد لبعض الظلمات التي اعتمدت عليها الحرفة في صنع البصات الخشبية .
- وقد اتبع الباحث في توصيفه النهائي للبصات منهجا موضوعيا ، تمثل في تقسيمها إلى قسمين ، كان الأول على أساس عناصر الوحدات الزخرفية المحفورة على البصة والثاني على أساس وحدة اللون المخصصة له البصة .

ومنتج من دراسة عناصر الزخارف المحفورة عليها وتحديد أنواعها ، أنها اشتملت من حيث تصنيفها على أغلب العناصر التي إرتبطت بها وحدات الحفر في المصور الإسلامية ، كما أن كثيرا من هذه العناصر تشابهت من حيث وحدات التصميم مع البصات

الشهبية للطباعة صنع مدينة حماديسوريا السابق الاشارة اليها • وقد أهد صحة هذا الاستنتاج مقارنة عناصر الزخرفة في البصاات الموصفة • ببعض نماذج المجموعة من قطع النسيج المصرى المطبوع بالبصمات • والتي أشير اليها في الباب الثانى من الرسالة بمجموعة الأسكندرية •

وقد اشتملت هذه العناصر على وحدات خطية لكتابات بالخط النسخ • ووحدات هندسية ونباتية • أو هندسية مختلطة بأشكال من الطيور أو الحيوانات • ومن بين الوحدات التى جاءت فى هذا التصنيف وعدة المشجرات أو مجموعة التصميمات ذات الوحدات المشجرة • والتى يتبين مدى إختلافها عن شجلاتها من حيث وحدة الزخرفة عليها من المجموعات الأخرى ما يدل على يحد هذه الطائفة من البصمات من الطابع الإسلامى المصرى • وارتباطها بالذوق الأجنبى الذى كان سائدا فى مصر خلال فترة الاختلال التركى • مما صبغ بعض الزخارف بالذوق التركى • ومن ثم نقلته الأجيال التى تلت لى نسل هذا الطابع الدخيل إلى الأجيال اللاحقة وعلم بما •

كما يستنتج من التصنيف المرتب أن وحدة اللون أن البصاات التى حُفرت وحداتها على هيئة أشكال الزهور أو الزهور • كانت تصمم باللونين الأحمر والبفسجى •

والبصمات المنقورة وحداتها على هيئة أشكال فروع وورقيات النباتات الدبقية التكوين كانت تصمم باللون الأخضر أو تصمم بحلول عازل أشير اليه فى التصميمة الصناعية القديمة بحلول الصمغ أو الترناق • وتتفق هذه الطائفة من البصمات إلى اللون الأبيض •

وهناك طائفة أخرى من البصمات ، كانت مخصصة للكتابة اللون البرتقالي  
لما البصمات التي خصصت لكتابة اللون الأسود ، فقد كانت من فئتين • الأولى  
خصصت للكتابات الخطية ، والثانية خصصت للرسم أو التحديد في مجموعات  
البصمات المركبة والصائق الإشارة إليها التي كان يخصص بها وحدات مكونة من عدة  
ألوان تندخل في بعضها •

وتختص بصفة الرسم أو التحديد في هذه المجموعات بكتابة اللون الأسود فقط  
هذه الاستنتاجات السابقة كانت بناء على ملاحظة طاقم بالبصمات الموصفة  
من آثار لصيحات بالألوان التي تقدم ذكرها •

ولاحظ من تنوع أشكال كل البصمات الموصفة في هذه الرسالة والموضحة بمسح  
من ناذجهما في الأشكال ( ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ) ، أن فئة منها لها مبيض  
قائم على جسم البصمة ، بينما حفر المبيض في مجموعة أخرى على هيئة حفرتين متقابلتين •  
كما لوحظ أن المبيض في فئة نالسة اتخذ شكلا يماثل إنغيزا طوليا أو مستعرضا مع جسم  
البصمة • بينما تبين من المجموعة الأخرى أنها بدون مبيض ظاهر أو محفور • وهذا  
ملاحظة تشكيل هذه البصمات ترى ظاهرة عامة تشملها جميعا بمختلف أشكالها وتشمل  
هذه الظاهرة في اتساع سطح البصمة المحفورة عليه الوحدات البارزة عن سطحها العلوي  
وأنها تتخذ شكلا مخروطيا ناقصا أو هرميا ناقصا • وقد تبين أن لهذا الشكل المميز  
ارتباطا بأصول الحرفة وتقاليد ها • ذلك حتى يتمكن الصانع من أن يتابع الوحدة الموصوفة  
ويحدد مكان التكرار بالبصمة ، دون أن تتعرق البصمة عليه إذا ما شكلت بطريقة متدايرة •



لهنا الوضع الأمر الذي يجعل عملية وضع البصة في مكانها المحدد أثناء الطباعة صيرا ، ونتأجه غير مضمونة .

ومقارنة ثمة البصات ذات المقايض القائمة بالقائمة الأخرى ذات الحفرتين المتقابلتين ، ونخلص إلى أن القبض القائم بعمل في البصة التي يزيد حجمها عن الحجم الذي يستطيع العامل أن يتحكم فيه بقبضة يده ، وقد أبد المعاصرون من هذه الحرفة هذا الاستنتاج وأضافوا : أن القالب ذا اليد ، أحدث من القالب ذي الحفرتين .

كما نخلص من تحديد أبعاد البصة الثلاثة أن ارتفاعها جاء على هذه النسبة من طولها وعرضها لأسباب تقنية تتصل بتحمل البصة لعمليات الطرق عليها باليد في الخشب أثناء عملية الطباعة خاصة في الأنظمة السميكة . دون أن تتعرض البصة للكسر كما لوحظ أن حفر العناصر في الكثير من البصات نفذ على القطع المرضي لكثرة الخشب وهذه الظاهرة تعتبر في أصول صناعة الأخشاب بصفة عامة وحرقة الحفر بصفة خاصة من العمليات الصعبة وغير الشائعة ، نظرا لأن القطع المرضي فسي الأخشاب لا يقبل الحقل إلا في حالات نادرة ، ومحدودة لبعض أنواع من أخشاب خاصة . وسؤال كثير من المختصين في هذه الحرفة ذكروا : أن هذه الداريقية في تجهيز وحفر البصات في القطاع المرضي لكثرة الخشب إنما يصل " كحكم" الصناعة - على حد تعبيرهم - لأن سام الخشب في القطاع المرضي " الأس " - يساعد على عملية امتصاص اللسون والتحكم في درجته على سطح الأنظمة .

ومن الحديث الذي ورد في الباب الثاني من هذه الرسالة عن طبيعة الحرفة

بالاعانة الى ما تبينه عن توصيف تلك البصمات ، وتحليل محتوياتها على أساس عناصر تشكيل وحداتها ، ثم مناقشة الأساليب المختلفة كتشكيل كتلتها ، وفي أى الوجود - تشابه البصمات رغم اختلاف أشكالها ، وفي أيها تختلف . وما غطينا به من استنتاجات اتسمت بتلابيح العموم يجدر بنا أن نتقنل بالحديث بعد ذلك إلى منتج تلك البصمات وما تبينه عن طبيعته هذه الحرفة ذات الكيان المترابط . يمكن أن نستنتج كيف تبدد شخصيته فيما ينتج . وهل هو من الصانع الحاذقين لمدة مجالات ذات تخصصات متباينة أو أن طبيعته العمل في هذه الحرفة يتطلب بالضرورة إنفراد به بجانب دقيق من هذه الحرفة دون غيره ، على أن يتم العمل فيها عدد من المتخصصين ، يتناول كل منهم درسا من دروس المهارات والتخصصات حتى يتم إتقانها . هذا فضلا عن مدى تشابهه مع حفار الخشب الذى يتم بملمه زخرفة الأثاث .

والحرفة كما سبق القول يلزم لتكاملها مجالات متعددة ، تتم بعضها البعض لتصل في النهاية إلى المصنوعات ، التي راجت وداع صحتها خلال القرن التاسع عشر ، أيهد هذا القول ما ذكره " امحشى " في معرض حديثه عن أسواق القاهرة عام ١٨٨٤ ميلاديه بالإشارة إلى قول كلوت بك في تقريره عن رواج تلك المصنوعات وما غشيتها للجواره من الخناج . وقد ساعد ربط صناعة تلك المصنوعات في مصر وما استخلصناه من الدراسة السابقة التي نشرها " جُولمار " من بصمات اليد في حُماة بسوريا ، فضلا عن تقارب وحدات البصمات في مصر خلال القرن التاسع عشر ، بوحدات اليد في نفس الدراسة - على استنتاج نوعية منتج هذه الحرفة ، المتصلة في كونه من النخبة التي تجسد أكثر من حرفه تكمل بعضها البعض ، فهو حفار يجيد الأصول الفنية الدقيقة

الصناعة الحفر في الخشب وذلك نظراً لما يتطلبه العمل بالضرورة من إمداد بصمات قد تكون غاية في الدقة ، بحيث يلزم لصقها صانع حاذق في فنه ، لذا نستنتج أن يكون منتجها من الحفارين حاذقاً في الصناعة ، والبصمة الخشبية بعد إنجازها لها وظيفة أخرى غير وظيفة الحفر بغرض تجميل الأثاث ، فلا بد أن يرتبط إنتاجها بفهم ، واستيعاب الأصول الفنية لحرفة الطبايع . وقد يتطلب الأمر أيضاً اهتمام الطبايع بجميع بعض العناصر البارزة أو الفاترة . ويؤكد هذا القول ما ذكره ابن خلدون في دراسة حماة (١٠٠٤) أن صاحب العمل في هذه الحرفة أو المعلم ، صانعه الأصلية حفار للخشب ، وهو يقوم بحفر القوالب بمساعدة عدد من الصبية المتعلمين طبعاً (١)

وقد أبدى هذا النص أيضاً إرباب هذه الحرفة المعاصرين فذكروا أن أصحاب العمل في هذه الحرفة كانوا أصلاً من الحفارين الذين ألغوا أصول صناعة الطبايع ، بجانب تخصصهم الأصلي وهو حفر الخشب الذي اتجهوا به إلى هذه الحرفة ذات المجالات المتعددة والمتكاملة . فیر أننا نستشف على الرغم من مزاوله الحفار في الخشب مهنة الطبايع ، وممارسته مجموعة تخصصات حرفية ، في وقت واحد ، أن الأقمشة المخصصة كانت تحتاج إلى أن يتمسكها فئات مختلفة من الصناع ، كل يختص أثناء عملية بصم الأقمشة ، بصم لون واحد ، وذلك حتى لا تلوث يديه وهي مجموعة في لون محدد الألوان الأخرى المراد تعاقب بصمها على القماش ، فلو أن الصانع كما سبق القول يتمسك في تخصصاته ، نراه يتحدد أثناء بصم الأقمشة بالألوان يحاول قدر المستطاع الحفاظ على برقيتها ، وقوامها من طريق عدم خلطها بغيرها ، هذا فضلاً عن تحديده لون تبصم به البصمات وتظل ملتزمة به إلى أن تستهلك البصمة كلية ، وذلك لأنه مهما حاول الصانع

1- Gaulmier, J., "Note sur Les Toiles Imprimees de Hama", (Damas, 1937), p. 266.

غسل البصمات وإزالة الألوان الصالحة بها لاستخدامها في لون آخر ، فأنسه  
يخفف في ذلك ، حتى ولو استخدم أكثر الوسائل المنظفة نجاسا ،  
لأن البصمة يمثل اللون الأصلي عالق بها لاقتصاص صامها لسه .  
وهذا ملاحظناه على بعض البصمات الموضحة رغم قدامها .

## تساؤلات

بعد تلك الاستنتاجات ، وقبل أن نعرض لما يستفاد به من التصوير الذي  
أوردناه في الباب الرابع ، وما تضمنته الحرفة من قيم تربية ، علينا أن نجيب على  
التساؤلات التي جاءت في منهج البحث .  
أولا : هل هذه الحرفة مفردة ، أم مرتبطة بحرفة الحفر على الخشب ؟



شكل ( ١٥٩ )

( حشوة خشبية محفورة ( حفرات الفساطط )



شكل ( ١٥٨ )

( سطح بصمة طباعة خشبية صنع  
القرن التاسع عشر )

وللاجابة على هذا السؤال نقول :

ماتيسين من التوضيف للبصمات الخشبية في الباب الرابع ، والمقارنة بينها وبين شكل الحشرات الخشبية الواردة في الباب الثاني أشكال ( ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ) نجد أن أسلوب الحفر مشابه إلى حد كبير ، بل يكاد يتطابق الأصول الضاعية التي التزمت به غالبية البصمات في حفرها .

ونورد في شكل ( ١٥٩ ) صورة تمثل حشرة مخفورة ، وفي " من باب وجد في حفريات القسطنطينية " - والمحفورة محفوظة بمتحف الفنون الإسلامية بالقاهرة - وفي شكل ( ١٥٨ ) صورة لسطح بصمة خشبية من الطائفة الشجرة . والمقارنة تبين تشابه أسلوب المعالجة الفنية في النموذجين . وفي تصنيفنا السابق للبصمات الخشبية الموصلة في هذه الرسالة والتي أوردناها في خمس مجموعات ، مجموعة هندسية الوحدات ومجموعة نباتية أو مشجيرة ومجموعة تجمع بين الوحدات النباتية وعناصر من أشكال الطير أو الحيوان ومجموعة خالصة تتسم وحدانيتها بكتابات أو آيات قرآنية مكتوبة بخط النسخ أو الثلث ومجموعة تتخذ من عناصرها من شكل للطير أو الحيوان ومقارنة أصناف البصمات الخمس بما يمثليها من حيث وحدة التصميم في الأشكال الخشبية المجلطة بالحفر ، نجد أنها تشابهها أيضا من حيث الأسلوب والشكل الزخرفي وطريقة التنفيذ .

ونستنتج من ذلك احتمال توثيق الصلة بين بعض فروع الحفر في الخشب وصناعة بصمات الطباعة الخشبية ، ونتج كذلك أن أرباب صناعة البصمات كانوا أصلا من الحفارين

في الخشب لتجهيله ، بحيث يأخذ الحفر كحلية متعة لقطع الأثاث أو لأشغال النجارة  
الخاصة بالمصارف والأنشاءات الخشبية . ثم اتجهوا إلى صناعة بصمات الطباعة ، فجمعوا  
بذلك بين حرفتي الحفر في الخشب كمجان من مجالات التجارة ، لأن التجارة تلصق  
دورا في تجهيز الأخشاب الخاصة . بتلك البصمات من حيث إعداد شكلها ، وشقها ثم  
تسوية سطحها بوسائل التسوية وعددها وأدواتها الخاصة . وألما أيضا بأصول حرفنة  
الطباعة وتجهيز وتصميم أصباغها وألوانها ثم بالأصول الفنية للبصم أو الختم بالبصمة وجميع  
هذه المجالات نجد هنا تتكامل في هذه الحرفة في خبرة كلية شاملة .

وقد أبد هذا اللون ماذكرة " جُولار " في دراسة حُماة بسوريا السابق الإشارة  
إليها في الفصل الثاني من هذه الرسالة كما أبد هذا الرأي كذلك السمتين من أرباب هذه  
الحرفة المعاصرين ، فخرجوا أن المسلم أو صاحب الممل في هذه الحرفة لابد أن يكون  
حاذقا في حرفة الحفر على الخشب " أسطى قُمجى " من توارثوا أسرار صناعتهم  
من أسلافهم على النحو الذي كان شائما طوال الحضارة العربية في مصر ، وظل هكذا  
خلال العهد التركي ثم خلال القرن التاسع عشر حتى انتهى هذا التقليد وهذا  
اللون من التوارث على أيدي الصناع الأرمن الذين جاء ذكرهم على لسان البقية المتبقية  
من أرباب هذه الحرفة اليوم .

ثانيا : هل كانت هذه الحرفة مرتبطة بتقاليد إسلامية في فنون الحفر على الشوب؟

للإجابة على هذا السؤال نمود مرة أخرى لباب التوصل من هذه الرسالة  
فهاستعرض ماورد به من أشكال لأشغال مختلفة من البصمات الخشبية ، تتبين من

الملاحضة الطاغية لأشكال وحداتها الزخرفية المحفورة على سطح تلك البصمات،  
أن بعضها يتخذ شكلا هندسيا مجردا، بينما مجموعة أخرى تأخذ وحداتها عن النباتات  
أو الزهور أو الورود، وتجد مجموعة ثالثة تختص بالمنابر الخطية المثلثة للكتابات أو  
للأحاديث أو للتعاريف أو للآيات القرآنية، وتجد نموذجا واحدا يأخذ عناصر  
زخرفته عن شكل طير فاردا جناحيه، ثم تجد مجموعة كبيرة تتجنع نحو الوحدات المشجرة.

تعود بعد ذلك للمناظر الزخرفية، التي استمدت منها فنون الحفر على الخشب  
وحداتها في عصره الإسلامية المختلفة فتجدها امتلكت كذلك على الوحدات النباتية  
المحورة، والأشكال الهندسية المجردة وفي العصر الفاطمي بدأت الرسوم الآتية  
والحيوانية وبعض وحدات من أشكال الطيور تظهر كذلك فضلا عن الخطوط الطولية  
المفردة التي كانت سمة بارزة للنمط الطولي. كما أن عناصر الخط، بنوعه الكوفي  
والنسخي قد استخدمت أيضا ضمن العناصر الزخرفية لوحات الحفر بأنواعه في العصر  
الإسلامي المتأخرة.

ومن يمين المجموعة الهندسية للبصمات ورد في الباب الثاني في شكل (٤) صورة  
لرقعة من القماش مبسوطة يخرج من البصمات ذات الوحدات الهندسية متقاطعة، وتشابه  
" الصليان " في وحدة تكرارها والمقارنة بين تلك الرقعة وبين ما جاء في نفس الباب  
في شكل (٥) الذي يشمل قطعة من مشربة قديمة لجزء من هيكل خشبي صنع خلال  
القرن التاسع الميلادي لمسجد أحمد بن طولون، نجد تشابها في فكرة التصميم  
بين تلك الرقعة المبسوطة وقطعة المشربة القديمة، مما يرجح أن تكون  
الفكرة مستمدة عن تقاليد إسلامية متوارثة. ومن المجموعة الهندسية أيضا وفي الأشكال



(٦٠٧ : ٨) من الباب الثاني أيضا ، نجد تشابها بينها وبين بعض البصمات الموصفة فنجد من بينها ما تتخذ وحدات تسميها من ذلك النوع الذي تتداخل فيه الشطوط مسح بعضها مكونة تكرارات علوية وعرضية ، على غرار التقسيمات الهندسية التي راجت فنى الزخارف الإسلامية منذ المصريين الأيوبيين والسلجوقيين ، والتي تمثل وحدات زخرفية متعددة الأشكال ، متشابكة ومتداخلة في عناصرها ، تتخذ وحداتها عن الأشكال الهندسية المجردة مثل المربع والمثلث والشعير وغيرها .

وبما ذكرتنا بصمتا من الكوكبات السابق الإشارة ههنا ، والواردتان في شكلين (١٦ : ٢) من الباب نفسه ، يتشابه بكتاب يكون مطابقا للحيثيتين الخشبيتين الواردين في شكل (٢٧ : ٨٥) وهذا التشابه جاء في فكرة التصميم ويستنتج أن تكون هذه الفكرة مرتبطة بالتقاليد الإسلامية من حيث المضمون الشكلي ، وقد تبين للباحث كذلك بمسند فحص ومقارنة هاتين البصمتين وبعض قطع الأقمشة المبسوطة التي تمكن من الاطلاع عليها ما يؤيد هذا الاستنتاج في ارتباط هذا النوع من البصمات بتقاليد عناصر الحفر الاسلامي .

كما تبين للباحث بعد فحص ومقارنة بعض البصمات الموصفة والتي تبقت من القرن التاسع عشر لاسيما المجموعة النباتية ذات الفروع التي تنحني بزهر أو ورود - ومخمس الحشرات والمشغولات الخشبية التي وردت في أشكال (٩٠ : ١١٠ : ١٢٠ : ١٣٠) أنها تتشابه معها من حيث المضمون الشكلي كما أن بعض البصمات ذات الوحدات النباتية يلاحظ أن فروصها تتخذ شكلا حلزونيا " مفزليا " يقارب النمط الطولي . وكذلك نجد النموذج الوحيد في المجموعة الموصفة الذي يتخذ تصميمه على شكل الطير ، يقارب

أشكال الطيور التي خالطت القروم النباتية في نمط الحفر الفاطمي .

وتذكرنا مجموعة البصمات الخطية ، بأشرطة الكتابة التي كانت تمثل الآبسات القرآنية في مخطوطات قديمة ، وأسماء الخلفاء في مخطوطات وأسماء في جميع المصنوعات الإسلامية منذ العباسي حتى السلوكي . ومقارنة هذه البصمات الخطية بتلك الوحدات الخطية التي لازمت العناصر الزخرفية في مختلف المصنوعات الإسلامية ، يتضح لنسب ارتباطها الوثيق بالتقاليد الإسلامية في فنون الحفر من حيث مضمونها الشكلى وأسلوبها الفني في الحفر .

أما مجموعة البصمات ذات الوحدات المشجرة ، والتي سبقت الإشارة إليها بمجموعة المشجرات ، فقد تبين للباحث أنها تنمذ عن الدوق العربي المصري . ويختصم أنها قد تكون مرتبطة بالدوق والتقاليد التركبة الدخيلة ، نتيجة لما فعله الأتراك إبان حكمهم ، واستمانتهم حينذاك بالمديد من الصناعات الأجنبي الذين كانوا يدورهم يمزجون بين أنماط غنية متعددة المصادر ، وقد استمر هذا على ما يبدو خلال فترات زمنية امتدت بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر ، حيث تأثرت شتى نواحي الفنون بهذا الخطيب من الدوق الدخيل ومنها بصمات اللبابة المشبية . وعلى الرغم من هذا فإن بعضاً من هذه البصمات قد ظل متمسكاً بالتقاليد الإسلامية في التصميم والحفر على الأخشاب .

وللبابسة على السواء السابق جانب آخر ، حيث اختضت الاجابة السابقة بأشكال الوحدات الزخرفية وصلتها بالتقاليد العظمى ، دون التنويه عن أصول الصناعة

وصوف نورد فيها على ارتباط تلك البصمات من حيث أصول العناية فيها بحرفة الحفر على  
الصعود الإسلامية .

ماتيس من التوضيف للبصمات الخشبية والمقارنة بينها وبين أشكال الحشوات  
الخشبية الواردة في الباب الثاني في أمثال (٩٠٠ ١١٠ ١٢٠ ١٣٠) نجد أن  
بعضاً من البصمات الترتب بالأصول الصناعية التي ارتبطت بالتقاليد ، فبعض البصمات  
وتذكر منها شكل (٦٦) ، يذكرنا بألمانية الحفر الذي يمثل في حفر  
النهاة المعنى وعن الحفر مع بعض المساحات بين الأشكال البارزة . كما تذكرنا بصمة  
أخرى بصمة آخر من أنماط الحفر الأسبق لاسيما في العصر الملوكي ، فبمقارنة  
البصمة المبينة في شكل ٦٣ نماذج من الخشب الملوكي التي كانت مطبوعة بالصدى  
أو الصن وسفست وحدات التلميم فيها . فبعض أوجه تشابه كبيرة جداً بين  
المطبوع الحفر الملوكي وهذه البصمة ما يرجع ارتباطها كذلك بتقاليد لاسيما واسخنة  
في كون الحفر على الخشب .

بعد الإجابة على التساؤلات السابقة الذكر ، نشأ من مرة أخرى عن مسدى  
الاستفادة الممكنة من التوضيف السابق ذكره في مجالات التلميم العام .

مدى الفائدة التي تنسود من التوضيف :

يمكن الاطلاع على مثل هذه الرسالة للوقوف على الأصول الفنية التي الترتب  
بها حرفة الطباعة بالبصمات ما يزيد من ثقافة التلميم العامة هذا فبالإضافة عن  
توثيق صلته بحرفة شعبية من تراثه ، ربما خفيت بعضاً من معالمها ، وبخاصة

ماكنت طيبة في مصر خلال القرن التاسع عشر \* وتحدد حملتها بأنماط التفسير  
على الخشب في الصور السابق الحديث عنها في اللوحة التاريخية بالباب الأول .  
وقد يساعد ذلك على إدراك قيمة ما احتوته المتاحف من الأعمال الفنية فتزداد معرفة  
التلميذ بمجموعة من الخبرات فنيًا عن العام بما تركه السلف من تراث عريق يحق به  
ويشعر بانتاجه .

كما تيسر للتلميذ بالاطلاع على القطع الوارد قوسها في هذه الرسالة  
أن يعلم بأسلوب آخر من الأساليب التي اتبعت في مجالات حرفة الحفر على الخشب وكيفية  
معالجة المتاع لسرق مقصودة في تشكيل وحفر الخشب لشئ الأغراض \* فقيمة  
كانت أو مجرد طيبة تأتي منسبة لتجارة الأثاث وتجارة الحطارة \* فبما عن أنواع من التماثيل  
الخشبية \* ولعل تحليل تلك الأساليب التي وجهت الحفر تلك الوجهة في صنع أدوات  
للمهذبة قد تنفع الميسر امام التلميذ للتجريب على النحو نفسه والسمي  
للتفكار داخل نطاق الالتزام بطابع تقليد له سماته المكننة .

وبما من شك في أن التدقيق الفني الذي نحى إلى إيجاده مقررات التربية الفنية  
لا تسمى إليه ليجرد النظر إلى الفنون القديمة على أنها تستند جمالها من قدمها  
واحتفاظ المتاحف بها \* وتخصيص مكان يجول به نفس ملتجئاً أثناء عملها \* بقدر ما تحصى  
إلى إكسابه تذوقاً فنياً مبنياً على الدراسة \* وللفهم وتحليل محتوى التماثيل \* وبخاصة  
متجات الحرف .

ولذا ما يخلص اليه التلميذ من تنبيهه لمجموعتي البصمات الموضحة في عمله  
الرسالة ، فمن المحتمل جدا أن يدرك أن تقويم الشلح الفني لا يقتصر على مجرد  
الفحص البصري وأدراك ما بها من علاقات جمالية فحسب ، بل الواقع أن هذا  
التقويم يعتمد كذلك على الدراية بنوع الأدوات التي استخدمت فيها ، ونوع الخامات  
التي صنعت منها ، والاساليب الفنية التي قامت عليها ، بمعنى أن يحيط المتذوق الخبرة  
نفسها ، ويستبجح الأثر الذي تركه منتج القلم الفني وهكذا تتفتح أمام التلميذ  
آفاق جديدة ، يخلص منها إلى أن التذوق والاستمتاع بالعمل الفني له منهج خاص ،  
وأن الحكم الجوازى على الأشياء ، وخاصة فى الأعمال الفنية ، لا يكون بالتقدير بها  
دون الالتام بأصول صناعتها والتقاليد الفنية التي التزمت بها . هذا فضلا  
عن أن هذا التوضيح يمكن التلميذ وحتى الشخص غير المتخصص عند الاطلاع عليها  
ومتابعة صورها التوضيحية أن يتحرف على هذه الحرفه ، ويتفهم مدى ارتباطها  
بحرفة الحرف على الخشب . كما يستطيع إرجاع بعض منها من حيث وحدات تصميمها  
إلى مبادئه الفنية فى المصور الاسلاميه ، بل ويتحلى له أن يميز بين البصمات  
التي ارتبطت بالتقاليد الاسلاميه وغير الاسلاميه من تراشيد الفن فى فنون الحرف  
على الخشب ، وبين البصمات التي تأثرت بأنماط وأساليب جمالية دخلية ارتبطت  
بالذوق التركى .

#### دور الحرف فى التربيـة :

يتضمن هذا الجانب الاجابة على سؤال سبق ذكره فى منهج البحث وهو خاص  
بالأهداف التربوية لحرفة الطباعة بالبصمات .

قبل أن نضى في سرد الأهداف التربوية في هذه الرسالة ، وما يحتمل أن  
تحققه من جوانب تربوية وثقافية - نورد لحة من دور الحرف في التربية  
كما لم ناهم داخل البرنامج التربوي .

وما أن الحديث يقرض بالدرجة الأولى لجمال التربية الفنية فهو يقدم  
في هذا الباب أيضا تحليلا مختصرا لمنهج التربية الفنية الحالي لمناقشة أهدافه  
ومحتوياته ، يتفهم دور الحرف فيه ، ويقصد بمنهج التربية الفنية ، المنهج الخاص  
بالمرحلة الإعدادية العامة وذلك لعلاقته بالمرحلة التعليمية التي يرى الباحث  
أنها ملائمة لتدريس وممارسة تلك الحرفة منوع الرسالة ضمن مقرراته . ومن المحتمل  
جدا أن توعية المعلم في هذه المرحلة التعليمية بالحرف التي كانت قائمة ففس  
التراث القوي والشعب لمجتمعهم ، يمد يده أساسا متينا لاهتماماته بحرف المجتمع  
التي يرى من خلالها حضارة أسلافه فيلم بمعاداة وتقاليد مجتمعهم ، ويقدر تراثه ،  
كما يثري من ثقافته العامة .

وفي جمهورية مصر العربية يجاهد ، بعض الحرفيين الآن للوصول إلى أعلى  
مستوى من الصيانة كالتي كانت موجودة من قبل . والأسباب التي يمكن للشخص أن  
ينسب إليها هذه المجهود ، أسباب متعددة أهمها : الحاجة المتزايدة إلى الإحساس  
الجمالي الذي أصبحنا لا نجد مع التحول إلى الاهتمام المتزايد بالانتاج الجملة ،  
الذي ترتب عليه الاتجاه إلى الحكمة والتحلي السريع إلى الآلة . كما يلاحظ أن كثيرا  
من مشاهير تاريخ الفنون في الكلمات المتخصصة ودروس التدقيق في مراحل التعليم  
الحام ، تحمل أهمية كبرى للقطع الفنية التي ترجع للمصور القديمة والوسطى وعصر

النهضة ، بالإضافة إلى التصوير المماصر والنحت والعمارة • ومع إيمان الباحث في الرأي بمدى أهمية هذا المجال كواحد من مجالات الثقافة العامة ، إلا أن له ملاحظة عن أقال التوعية بالحرف ، وبخاصة الحرف الضمنية في مقررات التدوين الفني في الكثير من فاهج كليات الفنون ، وبعض مراحل التعليم العام على حد سواء • علما بأنها من أكثر المجالات اقترابا من التعبير الخلاق • ويؤكد بعض المهتمين بدراسة فنون الحضارات المختلفة للشعوب ، أن أحد ق تمثيل لحضارات الشعوب يتمثل بالدرجة الأولى في إنتاج حرفها ، فضلا عما تنتج من آثار ومقولات • ومن هؤلاء الكتاب من يرى أن الحرف هي أداة الوصل بالماضي ، ويقرر (١) أن التاريخ الانساني ، أو تاريخ أي حضارة يمكن أن نحيد تصورهما عن طريق الحرف • فالإنسان دائما يعمل بيديه مستملا خامات بمقتضى الالهيمة للسيادة عليها ، وفي مرحلة ثانية تطور استخدامه لهذه الخامات • وفي حقبة التاريخ قبل الإنسان في الطين واللياف والاختشاب والخجر والمعادن • وفي نفس الخامات التي تتماثل معها الآن • كما أن الحرف والفنون الناتجة عن تعامل الشعوب مع تلك الخامات تستطيع أن تحدثا بصدق وأفضه عن شعوب هذه الحقبة التاريخية أحد ق تعبير (٢)

آراء عن دور الحرف في التربية :

قام المربون والخبراء في مجالات الفنون بدراسات عديدة لبيان دور الحرف في التربية ، وكان من نتيجة هذه الدراسات تطورات وجهات النظر المختلفة عن الحرف كمادة دراسية

1- Edward L. Mattil, Meaning in Crafts (Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, Inc., 1965), p. 11.

يجب أن تفرّد المجالات في الظاهر كمقرر دراسي • والخبراء في مجال الحرف وأنهم  
 شأن المربين ، ويدّوا أنهم يعتقدون أن الحرف قد تنوّع بمقدّمه ما هي بمثابة راسط  
 الماضي بالحاضر وتقدم لنا مادة ذات توجيه ثقافي • ويذكر أحد الدارسين  
 في رسالته التي تقدم بها لدرجة الدكتوراة من جامعة نيويورك عام ١٩٧٠ (٠٠٠) أنه  
 في ربيع ١٩٦٦ أقيم مؤتمر ثقافي قد رالى عن دور الحرف في التربية بمدينة نيويورك  
 وكان من بين أعضاء هذا المؤتمر ممثلون للحرفيين ، وصمّون وروّاء أقسام للفن  
 والفنون الصناعية بمؤسسات التربية ، ومض من مديري المتاحف والمعارض الفنية •  
 وقد قدم مقرر هذا المؤتمر " ستانلى مارلز " المشروح بكلمة ذكر فيها (٠٠٠) أن  
 الحرف في التربية هي أساس عملية تأكيد التراث وهذا التأكيد يأتي من طريق  
 خلق مشكلة كلية ثم العمل على حلها ذاتيا ، وهذا هو العمل الأساس للتربية (١)  
 كما أن المسئولين عن التربية الفنية أمثال " لوفنلد " ، " باركن " ، " هيرش " ،  
 وغيرهم أسهموا كذلك في هذا المؤتمر الذي أشار إليه الدارس في رسالته  
 بناقشة المجالات المختلفة لدور الحرف في التربية ، وكان هدفهم الأساس  
 من هذه الناقشات يتمثل في تطهير الحرف كموضوع تربوي ، بالإضافة إلى ما يمكن  
 أن تسهم به في عملية التطور الإنساني فضلا عن دورها الأساس في مجال  
 التربية الفنية ، يرى لوفنلد (٠٠٠) أن الهدف الاساس للفنون الحرفية  
 في التربية له مجالان : المجال الأول هو أن يزود المتعلم بقدرته تصويرية للتعبير

1- Abdel Razek M. Soliman, "A History of the Development of Metalcraft and Jewelry Making in Egypt", unpublished ph.D. dissertation, New York University, (1970), p. 19.



من النفس، أما المجال الثاني فهو أن يزود المتعلم بالوسائل التي تجعله قادراً على التكيف والتطور (١٠٠٠) (١)

أما باركن فيشير (١٠٠٠) إلى أنه لو وجهت التربية الفنية أو الحرف نحو هدف نمو الطفل فأنها ستزود الطفل بإمكانية فهم نفسه وراثته الثقافية ، وعلاقته بالبيئة الاجتماعية بوضوح (١٠٠٠) (٢)

ويتفق هيربرت ل. فليك أستاذ التربية مع وجهة نظر باركن عن دور الحرف ففسى زيادة خبرات الطفل وعلاقته ببيئته فيقول (١٠٠٠) أن رأيي في الاهتمام بالحرف كعامل أساسي في ربط المتعلم بتراثه ، يتشمل بالدرجة الأولى في رغبتنا الملحة على أن تزود المدارس بثقافة فنية من نوع خاص ، بحيث تجعله في المستقبل وثيق العلاقة بمجتمعه وبيئته ، فهو يمد إما ليكون جاثماً أو مسهماً في خبرات الصانع ، وعلى هذا فالشخص الذي يمر بهذه الثقافة الفنية الحرفية هو الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يفهم الخبرات الثقافية لأجداده ، وعلاقتها بالبيئة المحيطة (١٠٠٠) (٣)

- 
- 1- Victor Lowenfeld, "Creative and Mental Growth", (New York Macmillan Co., 1952), p. 4.
  - 2- Manuel Barken, "A Foundation for Art Education (New York, Renold Press Co., 1955), p. 165.
  - 3- US. Department of Health, Education and Welfare op. Cit., p. 15.

ولأستاذة " سيونيد " - أستاذة التربية الفنية الانجليزية - رأى في دور الحرف في التربية ، تجاوزت به حدود كونها مادة تدريس في المدارس ، وامتدت إلى مسدى أوسع بكثير . ففي رأيها أن الحرف لاتسهم في مجال التربية فحسب ، ولكنهم حاسه وجوهية لكل المجالات البيئية ، وتقول في هذا الصدد (١٠٠٠) أننى مسئولة على أن أحافظ ، وعلى أن أطور الحرف الخلقة في التربية الفنية ، لأننى أؤمن بأنها تزود الشباب بحاجتهم الى الشيرة الحقيقية وإلى عملية الخلق التمسهم في أعد الحاجة اليه (١٠٠٠) <sup>(١)</sup> وهى ترى أيضا (١٠٠٠) أن الحرف مسهم مجال اسهامها في العملية التربوية ليس الخوض من اسهامها الحصول على المعرفة فحسب ، كما أن الخوض فيها ليس لاتقان المهارة اليدوية كمهارة مجردة ، ولكنهما ذات دور حيوي وهام يتضمن في انها شكل من اشكال الفن والتعبير عن الروح الانسانية في البيئة (١٠٠٠) <sup>(٢)</sup> وتشير سيونيد في نفس المرجع الذى اورد الباحث نفسه النصين السابقين إلى حديث ادلى به هيرت ريد - ذلك المتخصص في مجال التربية عن امرى الفن - فتقول انه أن هيرت ريد عبر عن ايمانه بالتربية عن طريق الفن وعن قيمة الحرف ضمن مجالات الفنون في التربية فيقول (١٠٠٠) ان الحرف تستلهم أكثر من غيرها من فروع التربية ان تغير بيئة الاجتماعية ، ففي الامكان أن تمدنا مباشرة بانتاج ذى ذوق رفيع في التأثيث والطبخ والادوات الاستهلاكية . وذلك

1- Seonaid M. Robertson, "Creative Crafts in Education", (London Routledge & Kegan Paul Limited, 1967), p. 7.

2- Ibid., p. 263.

كرد فعل للثورة ضد انتاج الصانع التقليدى • وعلى المدى البعيد تستطيع  
أن تمبر الصانع عن نفسها وذلك من طريق خلق ذوق يستلج المنتج أن يرضى  
عنه • وأن يوافق على انتاجه لاسباب اقتصادية • وهذا كله يلقى حملا ثقيلا  
على مسئولية تعليم الحرف فى المدارس التى تساعد على نمو الادراك والفهم  
الخاص للاشياء وعلاقتها بالبيئة • بالإضافة الى نمو السلوك المبتكر وادراك  
العلاقة بين العمل والنتيجة (١)

وفى تقرير مكتب الابحاث التابع لقسم الصحة والتربية والرفاية نفسى  
الولايات المتحدة الامريكى ذكر (١٠٠) أن دور الحرف اليوم لا يهدف اساسا  
الى انتاج أشياء لمجرد التينة • ولغير الخوض من احيائها هو مجرد اعادة  
الحياة الى تراث أثري • انما وظيفة الحرفة الأساسية فى عالمنا طلم الانتاج  
الضخم - هو تجديد معرفة الانسان بمجموعة من الشيرات والقيم (١٠٠) (٢)

ويتفق رأى الباحث مع ما جاء فى النص السابق فالفرد فى المجتمع يجب  
عليه أن يمشى عصره وهو فى الوقت نفسه جزء من الماضى والحاضر والمستقبل •

1- Seonaid M. Robertson, "Creative Crafts in Education", (London Routledge & Kegan Paul Limited, 1967), p. XIV.

2- U.S. Department of Health, Education and Welfare, Office of Education Bureau of Research, The Role of the Crafts in Education, Final Report Project No. V-013 (Buffalo, New York, State University College Press, 1969, p. 9).

والطام الفرد بما تركه السلف من آثار وثقون وحرف قد تجدد له المصرفة التي عليه  
أن يعيد تجديدها بما يناسب حاضره الذي يحيشه •

ونخلص ما تقدم أن النواحي الجمالية مقرونة بالمعمل اليدوي في التربية  
الفنية • وقد تمذر حاليا توافر الاعمال الفنية المتقنة المصنع • وذلك لتعول الانتاج  
الصناعي في الوقت الحاضر الى انتاج آلي • ومن هنا كانت حاجتنا الشديدة الى  
مرآة الايدي الخلاقة منذ حداتها • واكسابها الحس الجمالي عن طريق الخلش  
والابتكار • وذلك حتى لاتصبح الآلة هي الوسيلة الوحيدة في الاداء الفني • وربما  
احتاجت اروق التصنيع الحديثة الى تكيف جديد يجمع ما بين الخبرة الخلاقة  
والممارسة لانواع الحرف المختلفة • ومن مقدرة الآلة وتكيفها • وجعلها تقبل  
في بحر الجوانب الخلاقة عند المصانع • فمتسنى لهم الابداع بواسطة آلات حديثة  
معقدة التراكيب • فلا يصبح المبدع مجرد مصمم محوّل عن المصانع الضيقة والمديسر  
للآلة الحديثة • ومن هنا كانت النظرة الخاطئة التي تعتبر النواحي العملية  
والصناعية تقل عن التصميمات المبتكرة •

وهذا ما تتمثرفيه مناهج التربية الفنية محاولة استئالة المصغار وشبههم  
للنواحي العملية عن طريق التمايل والتربية • كما لو كانت جرفة دواء مر الصداق •  
غير أن النواحي العملية كما سبق القول لها في ممارستها وفي اصول ادائها جمال  
أسوة بجمال الحركات الجسمانية أثناء أداء حركة رياضية • غير أن الاداء فسي  
الحرفة لا يخفل عند استحسان حركة الايدي وهي تكدر وتشكل • بل يمدد الى

الصل المنجز ، فلنفس في المشغولات نفس الجمال الذي كانت تجيده الأيدي  
والسواعد . ولو أن الصبغة مارصوا النواحي المطية على هذا النحو لما احتاجوا  
الى النظر للفنون القديمة على أنها اعمال تستمد جمالها من قدمها واعتسافها  
المتاحف بها ، ومن ثم كان اقبال المديدين على تذوقها دون ان يكون  
لذلك الاعمال صلة بالحاضر ، فيتندر الصغار بترائهم دون ان يوثقوا الصلصة  
به حيث يتحدثون عن الجمال القديم وأيديهم عاجزة عن تخليق او الالتزام بالاصل  
الجمالية والناعية فيما ينتجزه حديث . وهذا ما يجعلنا نرى أن للحرف  
دورها في التربية وينبغي أن يخطط لها في المقررات الدراسية بما يحقق دورها  
الحيو في المطية التعليمية . ولحرفة الطباعة بالصبغات من حيث نوعيتها  
المفصلة المتصلة في كونها خبرة ذات كيان مترابط ، دور هام فيما لو اقترح  
اشاعتها لمجموعة الحرف الشعبية في محتويات المنهج .

#### مدى ملائمة الحرفة موضوع البحث للمرحلة الاعدادية :

ان قدرات الفرد تتأثر باستعداداته الطبيعية ، ومستوى نضجه ، ويري  
الباحث أن المرحلة الاعدادية مناسبة للبدء بتدريس هذه الحرفة على أن  
يسبقها تمهيد في المرحلة الابتدائية سوف نوالى شرحه في التوصيات ، فالمتعلم  
في المرحلة الاعدادية يجتاز فترة المراهقة ، وهي الفترة التي تظهر فيها  
بؤادر ميوله ، حيث ينتقل من الطفولة إلى الرجولة ، كما يكون أكثر اقترابا  
من دنيا الواقع والحياة المطية . وهذه الحرفة تتطلب بالضرورة استعدادات

وقدرات • ننظر لما يتدلبسه تشكيل البصمات في الأخشاب من صياغة خاصة يلزم لها مجهود عضلي عند شق الخشب وسحبه وتقطعيه ثم حفره • وتلמיד هذه المرحلة تزداد سيطرته على عضلاته كما تتوافر لديه الاستعدادات والقدرات اللازمة لممارستها بنجاح • وكما يلتزم المراهق في هذه المرحلة بقواعد وأصول الحجاب يمارسها فيقتنصها ويبرع فيها • بل يتفوق في لعبها الى حد يجمع ما بين ظاهريه الخمار وأصول اللعبة نفسها • كذلك قد يكون في ممارسته لبعض أنواع الحرف - بل بالأحرى النواحي الصطية - الدرب نفسه من الممارسة والشهرة • فقد يتعاون مع غيره في إنجاز قطعة فنية • وقد تلتزم يديه أثناء العمل بأصول وقواعد العمل المرتبطة بكل أداة يخبرها • وهو في أثناء خبرته هذه والتزامه بامكانيات المدد والالات يجد القصة نفسها التي يجدها وهو ملتزم بقواعد أيسة لعبة يلعب بها أو يشترك في فسيقها •

وحاجات الفرد هي التي تدفعه الى التفاعل المستمر مع بيئته • والقيام بنشاط متنوع يرس إلى إشباع هذه الحاجات • وعلى ذلك فان نشاط الفرد في مرحلة المراهقة نشاط غرضي يستهدف تحقيق غايته وسد حاجاته • وتتميز حرفة الطباعة بالبصمات بأنها تشمل كلا مكونا من مجالات متباينة • فكل مجال يتم الآخر • ولهذا المجالات بالضرورة مهارات نوعية وخامات مختلفة لازمة لانجاز العمل • يربط هذه المجالات النوعية بتلك الخامات المختلفة علاقات كلية متجانسة تفرضها حاجات وأهداف المشكلة • بمعنى أن مجالات الخبرات المتنوعة في هذه الحرفة قد تكون في موضع آخر غيرها فردية وقائمة بذاتها

لكن دورنا هنا جزء من كل ، وتصبح ممارسته داخل الحرفة ممارسة فرضية -  
 بقصد انجاز وتكامل المشكلة التي يحالجها المتعلم . فيتقن هذه المهارات  
 وهم بحالاتها المختلفة بشكل غير مباشر عند ممارسته للحرفة ، وتقاطعه  
 مع العمل فيها ، فيتعلمها بدافع غرضي . وهذا أحد الكتاب المهمين بدراسة  
 الظاهر إلى التعلم الغرضي ودوره في العملية التعليمية فيقول ( ٠٠٠ ) :  
 أهم الأسس في وضع المناهج الحديثة ، هو إقامتها على حاجات يسعى المتعلم  
 للوصول اليها حتى يصبح التعلم فرضيا ويستغنى عن الحوافز المصطنعة التي  
 ليست لها صلة بموضوع الدراسة ( ٠٠٠ ) <sup>(١)</sup> وهذه الحرفة كانت تمارس قديما  
 بهذه الطريقة ، فصاحب مصنع الطباعة أصلا حفار للخشب ، غير انه  
 يوجه مهارته في حفر الخشب لتدعيم مشكلات أخرى لازمه لتكامل حرفته ، فهو  
 يحفر البصات لطبع بها الاقمشة في خبرة شاملة متكاملة . وموقف التلميذ  
 المرحلة الإعدادية عند ممارسة هذه الحرفة مهيا لاكتساب خبرات متعددة في  
 مجالات متنوعة ، ومن المحتمل ان تلك المهارات المرتبطة بمجالات هذه الحرفة  
 اذا تدرب المتعلم عليها وهي منسجمة عن المشكلة الكلية ، وصاعدة عن هدف  
 يسعى لتحقيقه ، يصبح التعلم في هذه الحالة آليا لا يتمدى كونه وسيلة  
 لحفظ الصناعة أو التدرب على مهارة بقصد إتقانها . والحرفة بما تتضمنه  
 من مجالات متعددة يتكون عنها حوافز متتالية ، تشعر هذه الحوافز التلميذ  
 بالغرض الذي يسعى اليه فيصم على بلوغه مدركا لاهميته مقبلا على التماسك  
 راضيا عما يبذل من مجهود حتى يحقق غرضه . فالحاجة إلى تعلم الطباعة  
 (١) الدرداش سرحان ، خير كامل " الظاهر " مطابع الهلال عام ١٩٦٦ ص ٩٧ .

بالبصمات الخشبية كمنطلق يضع المتعلم في إطار خبرة متكاملة ، فلا يقتصر اهتمامه على إنتاج البصمات فقط أو ممارسة الطباعة فحسب .

### القيمة التربوية للحرفة : موضوع الرسالة :

القيمة التربوية لهذه الحرفة تتمثل في تهيئة الفرصة للتلاميذ لاكتساب الخبرات عن طريق الممارسة الفعلية ، فبينما يقوم التلميذ بدراستها فانهم بالتالي يتألمون عددا من المشكلات ، وحينئذ تحتاج لهم من الناحية التربوية فرصة التدريب على حل تلك المشكلات بطريقة واقعية فعالة ، وفي اعاء ذلك يتعلمون كثيرا من المعلومات والمهارات المتصلة بالمشكلة التي يقومون بحلها ومن ثم يتحقق عن ذلك قيمة تربوية تتمثل في التعلم عن طريق الخبرة المباشرة وغير المباشرة .

ومجال التعلم في هذه الحرفة يتخطى الحواجز الفاصلة بين بعض المجالات الدراسية المتنوعة ، في محتويات المنهج الحالي للتربية الفنية للمرحلة الاعدادية - وسوف نورد تحليلا له فيما يمد - كما أن دراستها قد تساعد على الترابط الاقوى بين الخبرات المتباينة في بعض مجالات ذلك المنهج ، فيدرك المتعلم ما بين هذه المجالات المختلفة من علاقات مرتبطة بأهداف التربية الفنية . كما أنها تضع المتعلم أمام مشكلة حقيقية ، قد لا ييسرها له ذلك المنهج بوضعه الحالي الذي يتخذ من التدعيم الضيق للمادة أساسا لتحديد ما يدرسه التلميذ ، كما تيسر دراسة هذه الحرفة التي تشمل كما سبق القول عدة تخصصات متباينة في مجال واحد استهياب التلاميذ لتلك التخصصات



والمهارات ، استيعابا أكثر اتساعا ، فيرى المتعلم هذه التخصصات من خلالها  
كل متكامل ، ومن ثم تحولها طبيعة هذه الحرفة السابق التتبع عنها السى  
سلسلة من المشكلات تثير اهتمام المتعلم وتتحداه ، وتضعه أمام مجال كبير  
للإلمام بكل هذه المحتويات وتلك المجالات والمهارات التي قد تعتمد قيمتها  
إلا إذا احصى المتعلم من ناحيته بارتباطها المشكلة الكلية التي يعالجها ، بحيث  
تنتج من الرغبة الحقيقية لوثيقة هذه المهارات وتلك المجالات في المصطلح  
الذي يقوم به . بمعنى إيجاد الحافز لقيمة العمل وفائدته بالنسبة  
له . فإذا ما شعر الطالب بهذه القيمة ، تحركت حوافزه للرغبة في العمل .  
ومن القيم التربوية التي تتحقق عنها مبدأ تربويا هاما ، هو مبدأ العمل بالخبرة .

وإذا كنا قد تحدثنا في هذا الباب عن دور الحرف في التربية ، ومن الأهداف  
التربوية لهذه الرسالة ، كما نوهنا عن النواحي التي يمكن أن تتحدر على التعليم  
فيما لو ادخلت هذه الحرفة ضمن محتويات المنهج الحالي للتربية الفنية ، فمن  
الضروري أن نورد تحليلا لذلك المنهج ، لتوضيح ما به من مزايا ، وبيان ما يراه  
الباحث فيه من قصور . وسوف نحاول فيما يلي أن نورد ذلك التحليل مختصرا .

#### تحليل منهج التربية الفنية بالأعدادى العام :

للمنهج الحالي مزايا كثيرة ، وله أوجه نقص ، فما هي أوجه النقص هذه ؟  
فد المنهج محتوياته بعنوان ضمه معنى تربويا عميقا ، ورد تحت اسم " التربية

الفنية " وهذا المسمى أكد دور الفن الكبير في الصلصة التوجيهية . الا أن هذه المحتويات قسمت الضموم الى محورين . محور الرسم ومحور الأشغال الصلصة وكأنه بهذا التقسيم قد وضع حاجزاً شديداً بين الضموم واعتبره كما تبين للباحث من تحليل الضميج الذي سوف يوضع ضمن مرفقات الرسالة . محورين منفصلين يبرغم وضعهما في كتيب واحد . وتحت مسمى واحد . كما اعتبر مادتين منفصلتين لمقرر واحد . ويبدو أن الخبرات والمعرفة التي يكتسبها التلميذ كوحدة للتربية الفنية عن هذا الضميج قد تصبح مفككة وغير مترابطة . كما ان مقررات هذا الضميج يوضحها الحالي قد نجد فيه فصلاً لا يبرر له بين جوانب الخبرة . وتبيناً نوعياً لا أساس له بين أنواع الخبرات . وقد يساعد هذا الفصل على وجود الحواجز الفاصلة بين مبادئ المعرفة الإنسانية التي يأمل قادة الفكر ان يحصل الصغار على قدر منها حتى يلموا قدر الاستدلال بالثراث البشري في ناحية او نواح متعددة . وقد يؤكد هذا الفصل في ذهن التلميذ الفلسفة الثنائية القديمة التي تدرت بالفعل بين الافعال الخارجية ذات القيم المصنوعة ومن الاعمال الطائفة ذات القيم الحسية . ومن النظري والمطل . فالرسم من وجهة النظر هذه عمل نظري حيث يتذوقه الفرد معنوياً . والأشغال عادة يتذوقها الفرد من اجل قيم حسية نفعية . وهذا التقسيم في المقرر الواحد تقسيم يرى الباحث انه لا يبرر له . ويمكن تداركه بإزالة الحواجز بين الرسم والأشغال تأكيداً لمفهوم

تسمية المقرر بالتربية الفنية ، حيث ان الاساس الذى يجب ان تبني عليه محتويات الدادتين — اذا جاز قسمناها — هو اساس يتركز فيه الجانبى للابتكار يدعمه فى الرسم والاشغال مما قيما مادية ومعنوية . فالاشغال الذى تتركه الصورة المرسومة فى نفوسنا من غبطة يعتبر قيمة مادية قد تسمو الى نفس الراحة التى نشعر بها من الجلوس على مقعد جميل النسب جيد التكوين ، نسر لرويشه كمثل نفس ونفسي مريح فى استعماله . وقد تكون الصورة نفعية بنفس درجة النفوس الموجودة فى المقعد والانا . وبالتالى يكون الفصل بين الدادتين امر لا يهرسه نكل تمبير بالاشغال قد يحتاج السى تكلية بالرسم وكل تمبير بالرسم قد يحتاج الى تكلية بالاشغال . ونسورد مثالا يؤكد هذا المضمون " فمروسة المولد تصب كمثل او تشكلى من اى خامة مناسبة ثم تغطى باجزاء من الورق وترسم عليها وخاروف ملونة حتى تظهر بالشكل المرفوف فيه " ومثل عروسة المولد كغيره من الامثلة الاخرى المديدة تبين لنا ان الرسم مهم للاشغال . وعلى هذا الاساس يرى الباحث ان الربط بينهما واعتبارهما مادة واحدة يوضح للتلميذ ما بين الخبرات فى مختلف ميادين المعرفة من صلات مترابطة . لان وجود الحواجز الفاصلة فى هذا المنهج قد يودى الى اكتساب التلاميذ خبرات مفككة ومعارف مجزأة لا تتصل بعضها ببعض . ومن الناحية التربوية نرى ان مثل هذه الخبرات المجزأة ، قليلة الجدوى فى تدريب التلميذ على حل المشكلات اليومية . ويذكر احد الكتاب

مؤيدا هذا القول في أن (٠٠٠) المشكلات التي تواجهنا في حياتنا اليومية ،  
والتي ينبغي أن تستهدف التربية مساعدة التلاميذ على حلها ، فلما تحصل  
باستخدام الحقائق المستمدة من مادة واحدة • فالشخص الذي يريد ان يشهد  
فضلا أو يشتري سيارة أو يحافظ على صحته يحتاج في مواجهة كل مشكلة  
من هذه المشكلات الى خبرات متعددة يستمدّها من أكثر من ميدان من ميادين  
المعرفة (٠٠٠) <sup>(١)</sup> هذا فيما يتعلق بملاحظة تقسيم المنهج الى محورين أساسيين •  
أما يتبع في هذين المحورين من محتويات ، فيلاحظ عليها وجود حاجز فاصلة  
مرة أخرى لاسيما فيما يتعلق بمحتويات محور الأشغال الحولية • كما جاء في  
تسميتها بالمنهج • وقد تضمنت هذه المحتويات : أشغال الخشب ، أشغال  
المعادن ، وأشغال الصلصال والخزف والتجليد • ثم وضع المنهج فقرة خامسة  
تحت مسمى فنون عملية ، ولوان المنهج قدم لها بمقدمة جاء فيها ما يلي (٠٠٠)  
تعالج بعض الفنون العملية الأخرى التي يرى المدرس طرقها مع تلاميذه تبصيرا  
لاكتسابات المدرسة ويهيئ التلاميذ واستعداداتهم (٠٠٠) <sup>(٢)</sup> الا انه حدد هـما  
أيضا في شكل مجالات أخرى منفصلة لا نجد فيها ترابطا • وهكذا نجد  
فيها فصلا لا يبرر له بين جوانب الخبرة ، وتجزؤ نوعيا لا أساس له بين التخصصات •

(١) الدمرداش سرحان • فيروكامل " المصاحح " ١٥٩

(٢) منهج التربية الفنية الرسم والأشغال اليدوية للأعداد العام ١٩٦٤

### المنهج والخبرة المباشرة :

وعلى الرغم من أهمية الخبرة المباشرة في التعليم فإن هذا المنهج يقدم المعلومات الى التلاميذ في صورة مهارات وقواعد نورد بعضها ما تنظمه محتوياته المتمثلة في التجارة او المادان او الخراف والتجليد • وقصد يترتب على ذلك تحفيظ للمهارات والنظريات التي لا يكون وراءها معنى حقيقي لديهم •

### المحتويات وعلاقتها بالاهداف :

كما ورد في اهداف المنهج وخاصة محور الاشغال اليدوية ما يشير الى تأكيد الجانب الابتكاري • وتذوق العلاقات الجمالية في الانتاج الصناعي • واهداف المنهج هنا نجد انها من حيث الصياغة تؤكد دور الحرف في التربية التي لا تهدف الى انتاج أشياء لمجرد الزينة او لاكتساب المهارات دون دورها الحرفي من حيث انها اسلوب للتعبير او التفكير بالخامات المختلفة بما يتفق مع اساليبهم وتفكيرهم • وعند موازنة المحتويات بالاهداف يتضح لنا ان المحتويات قد وضعت باسلوب صانع تبيين منه أن المحتويات بهذه الصورة انما تهدف الى غاية تخالف ما جاء بالاهداف • وقد ورد في الاهداف نقيض ما تضمنته المحتويات حيث ايمارت الاهداف الى ان الغاية من الدرامات ليست اتقان صنعة معينة • بل هي تمهيد التلاميذ على التفكير بالخاصة بما يتفق مع اساليبهم

وتفكيرهم بما يؤكد الجانب الابتكاري عن طريق استخدام الخيام (١٠٠)<sup>(١)</sup>  
القواعد التي بنيت على أساسها المحتويات - ولوانها تفاصيل ومهارات -  
مفروغ منها لاهد وأن يربطها التلميذ إلا ان الباحث يرى ان تضاف المسمى  
التوجيهيات فقرة تحدد فيها موقف هذه المهارات ، على ان تؤكد  
هذه الفقرة عدم فصل المهارات عن المشكلة الكلية ، مع التركيز على  
ترك الحرية للتلميذ في ان يستبطن وطريقته الخاصة أساليب معالجة  
لان الالام بهذه المهارات طبقاً للقواعد والنظم المميدة عن المشكلة التي  
يعالجها فتقدم قيمتها بالنسبة للتلميذ .

وقد تهين<sup>٢</sup> الأساليب والقواعد التي التزم بها حرفة الطباعة  
بالهضات وما يعاينها من الحرف فرجا لايجاد ذلك الهمذين الجالات  
انقضا بحيث يتضح للتلميذ ما فيها من خبرات غامضة .

يتضح عن اللحظة السريعة لتحليل نهج التربية الفنية للمرحلة  
الاعدادية ، أن توجيهاته العامة تضمنت كثيرا من الامور تعتبرها جوهر عملية  
التدريس كما انها عالجت كثيرا من الامور نخص منها بالذكر تدريس التلاميذ  
على الدقة والمهارة واحترام العمل اليدوي الى جانب تنمية التعبير على أسس  
من التدقيق السليم ، وتنمية تذوق التلميذ لدور الفن في الصناعة ، وهذا

---

(١) نهج التربية الفنية " الرسم والاشغال اليدوية للاعداد العام ، ١٩٦٤

نحسب من اسهام تلك التوجيهات في تكوين وهي اجتاهي وقوي واعتراكي  
عن طريق الممارسات الفنية التي قد تتيج فرصا للتعاون في وضع  
الاهداف وفي متابعة تنفيذها وفي تقويم نتائج التلاميذ<sup>(١)</sup>

غير ان المشكلات التي يمالجها التلميذ في هذا المنهج مشبهة  
النواحي وتفككة وقد لا يمكن دراستها دراسة شاملة باستخدام التنظيم  
المنطقي لكل مجال على حدة - كما جاء في محتويات المنهج - وليس  
الرغم من ان التنظيم المنطقي لتلك المجالات والتخصصات المختلفة ليست  
هي الاساس في هذا المنهج ، فمن الخطأ الجسم ان نفترض تيمسسا  
لذلك ان هذا المنهج لا يهتم بمحتويات مقرراته ، فالواقع ان التلميذ  
قد يتعلم من خلالها كثيرا من المعلومات والمهارات الهامة .

ويوصي الباحث انه لابد من ان يطلب من التلميذ تعلم هذه المهارات  
وتلك التخصصات كوسيلة توصله الى غاية يسعى اليها فان هذه المعلومات  
والمهارات لتكتسب حينما يشعر المتعلم بالحاجة اليها في حل مشكلات تواجهه  
او تنمية ميل من موهبه ، ولا شك ان شعور التلميذ بأهمية المعلومات وأدراكه  
لوظيفتها في حياته من شأنه ان يزيد من اقباله عليها وإفادته منها .

(١) محمود البهيوي " الثقافة الفنية والتربية " دار المعارف ١٩٦٥ ص ٢٢٢

### خاتمة الباب الخامس

نختتم هذا الباب بتبيان بعض المقترحات والتوصيات التي يمكن

الانفاذ منها في مجال الثقافة العامة ، والتربية الفنية .

#### في مجال الثقافة العامة :

- أسهم هذا المحث في إيفاج بعض المعالم التي قلما عالجتها أو غفلت عنها  
بالذكر الدراسات والمقالات المنشورة في عدد كبير من المراجع ، وخاصة  
تحديد معالم حرفة الطباعة بالصبغات الخشبية في مصر خلال القرن  
التاسع عشر ، واصلتها بحرفة الحفر على الخشب في الحقبة السابغة  
في هذا التاريخ .

- أسهم كذلك عن طريق تحليل أساليب الحفر في طبقات الطباعة السس  
تبيان الأصول الفنية والأنماط التي التزمت بها صناعة تلك البصمات  
الخشبية واصلتها بأنماط وطراز المشغولات الخشبية .

#### في مجال التربية الفنية :

(١) يذكر الباحث ان الفصل بين الرسم والأعمال ، فعل مقتبل فكلاهما  
يخضع لنفوس الاسس والمبادئ الجمالية العامة .

(٢) يقترح الباحث إضافة هذا النوع من الحرف ذات الكيان المتواظط لمحتويات  
منهج التربية الفنية ، وان يبدأ بالتمهيد لتطبيقه منذ المرحلة الأولى



من التعليم • بحيث يوجهه الاهتمام بهذا الفن في تلمسك  
 المرحلة الهامة من حياة التلميذ • وهما مبدأ تدريج الخبرة  
 من السهل الى الصعب ، فضلا عن أن تمرين المصن واليد واحكام  
 الصلة بين التوافق العضلي والمصبي من الامور الملزم بها  
 منذ القدم ، يوصى الباحث ان تاحة الفرصة لتلاميذ المرحلة الاولى  
 للتدريب على كيفية استخدام بعض العدد والادوات البسيطة  
 والخاصة لقدراتهم العضلية ، وذلك للالام بواسل معالجة  
 المهارات المختلفة بما لدى اطفال هذه المرحلة من استعدادات  
 فطرية للابتكار • ومن بين المشاكل المتعلقة بتلك المهارات  
 مشكلة الخامات ومعالجة • فاذا ما ادرك التلميذ امكنيات  
 استخدامها منذ حداثة عهده طميا واقتصاديا ، وتحرف طميا  
 بفقرة فيها شمول أصبح التلميذ في مراحل تالية مفكرا بالخامة ذو منطق  
 يمكنه من السيطرة طميا ، فلا تتحكم الخامة فيه وتفرض عليه نوع  
 من التشكيل نتيجة للظروف والحدفة ، على أن يتم التعسرف  
 على هذه الخامات من خلال محاولاته وتجربته • وفي مجال حرفة  
 الطباعة بالبصمات المقترحة ، يوصى الباحث بمحاولة تشكيل اسواع  
 بسيطة من البصمات من خامات واخشاب مناسبة لقدرات وطبيعة

المعلم في هذه المرحلة ، مع اتاحة الفرصة للتلميذ لجرب واستكشاف طرق معالجة المهارات ، فان اذكاء المريج الابتكاري والابداعي في التلميذ من الاهمية بمكان ، مع التوجيه على مراعاة العناية بالذقة في التنفيذ على قدر الامكان ، حتى اذا ما وصل الى مرحلة تالية من التعليم يمكن ان نتدرج معه من البسيط الى الاكثر تعقيدا ، والمقصود بالبسيط هو المنسوب الى التلميذ وقدراته كتعلم \* فتدريج معه بالخبرة التي ألم بها في المرحلة السابقة \* والتلميذ من خلال دراسته السابقة يتعلم في مرحلة تالية كيف يتذوق ، وكيف يكسب القيم الانسانية التي سجلها الانسان في اعماله الفنية على مر العصور . كما ان التدرج في تعليم هذه الحرفة في مراحل تالية للمرحلة الاولى وسناسة المرحلة الاعدادية التي يرى الباحث انها ملائمة لطبيعة هذه الحرفة قد تكثف عن بعض الميول والاتجاهات للاحية من النواحي التي يحتمل ان تشير الى مستقبل التلميذ من الميول الى حرفة خاصة ، فتوثق الصلة بينه وبين تراثه القوي \* ومن ثم تولد في نفس من لا ميول لديه للاعمال اليدوية ، ميلا لمزاومتها فضلا عن انها تزيد من شعوره باحترام العمل اليدوي وتقدير منتجه \* فينمو تذوقه للعلاقات الجمالية في الانتاج الحائض وحسن اختياره سواء أصبح منتجا او مستهلكا .

(٥) كما يوصى الباحث بالعمل على توعية التلاميذ وزيادة قههم لقيمة الحرف الشعبية • ويقترح وضع خطة ملونة لزيارة المتاحف هامة والمتاحف الشعبية بصفة خاصة ، كوسيلة للثقافة الفنية ، بحيث تربط المتعلم بتراثه الشعبي وتجعله وثيق الصلة بمجتمعه وبيئته • فالمدرسة تعد المتعلم ليتكيف للحياة المعاصرة ، ومهم في حل مشكلاتها ويعمل على تطهيرها ، وعلى هذا الاساس فمن المرجح أن الشخص الذي يزود بهذا اللون من الثقافة ، يكون أكثر من غيره ملائمة لأن يفهم حضارة اجداده ، ويرى من خلالها فنونهم وآدابهم وعاداتهم وتقاليدهم • وقد سبق أن أورد الباحث نما لاجد الكتاب أيد نفسه القبل السابق ، وهو " أن التاريخ للإنسان أو تاريخ أى حضارة يمكن أن نعيد تصويرها عن طريق ما تركه السلف من قطع فنية • تحدثنا بصدق وأمانة عن شعوب هذه الحقبة التاريخية أصدق تعبير "

(٥) — تشجيع التلميذ على التجريب وصفة خاصة في معالجة بعض الخامات المحلية والبيئية مع استغلالها في إنجاز مشغولات فنية ذات قيمة تعليمية ، وذلك بزيادة قدرة التلميذ على التفكير وتصل نواتجه الابتكارية لتثمر في النهاية بمائد يؤكد نمو السلوك الابتكاري عنده • وقد يكون من المفيد في هذا المقام أن نؤكد أن إضافة هذه الحرفة أو ما يشابهها من الحرف ذات المجالات التخصصية المتعددة لا ترضى

إلى إعداد التلاميذ في مراحل التعليم العام لحرفة من الحرف ،  
 أو لحل منهن معين بقدر ما ترى إلى تشجيعهم على التجريب  
 وتشقيفهم ثقافة متعددة الألوان والجوانب ، فضلا عن تهيهــــــــــــة  
 الفرصا لهم لكي يكتسبوا من الخبرات ما يحتاج إليه الانسان  
 في حياته للإفادة من مقومات الحضارة المعاصرة ، كما أن هذا  
 الاتجاه من التجريب والتدريب على سبل معالجة الخامات لاستخدامها  
 في إنتاج مشغولات ذات طابع نفسي ، يساعد على الاهتمام بإنتاج  
 مشغولات ذات حسن جمالي ، وقيمة ترفيهية معا عن طريق الخلق  
 والابتكار الناتج عن التفكير والتجريب . وهذا ما تتمثرفيــــــــــــه  
 بعض التطبيقات لمناهج التربية الفنية حاليا ، محاولة استئالة  
 الصفار وتشويقهم للنواحي العملية عن طريق التحايل والتمويه  
 كما لو كانت وكما سبق القول جرعة دواء مر المذاق . فتكون النتيجة  
 أن يلجأ التلاميذ إلى تكرار خبراتهم الطائفة ، وتنطبع نتائجهم  
 بهبوط مستوى الخبرات عن مستوى المرحلة التي يعيشونها ، ومن ثم  
 تصبح الدروس لاهداف لها سوى إنتاج أشياء قد تكون لافتة  
 منها ، أو تكون مجرد بدع لا تمت لاية خبرات بعلة . وننتهيــــــــــــس  
 الانتاج بهذا الأسلوب من النشاطات في غالبية الأحيان بحيث لا مثيل  
 له ، لذلك يوصي الباحث أن يرتبط التجريب بشعور التلميذ بقيمة

وفائدة ما يقوم بمطسه • وهو ما نجده في طبيعة تلك الحرفة  
موضوع الرسالة • على أن يرتبط هذا التجريب بخبرات السلف  
في هذا المجال والوقوف على مستحدثات النير على الا يقلدهم  
التلميذ تقليدا آليا • بل يهضم ما فيها من خبرة متكاملة ثم يعييه  
أن يميز إخراجها إخراجا جديدا بعد التأمل والفحص والتحليل •  
فتصبح الخبرة المكتسبة مادة حقا للعصر الذي يعيشه وتمهد  
للمستقبل الذي ينشده •

- يقترح الباحث تكوين هيئة من السادة الموجهين للمادة تشرف  
على سير التجارب وتبمسها وتذليل الصعوبات التي تعترضها •
- العمل على التسجيل الدقيق المفصل لخطوات تلك التجارب بشكل  
يسهل الرجوع إليه •

(٥) يقترح الباحث أن يعاد النظر في منهج التربية الفنية لجميع فرق المرحلة  
الاعدادية • ويرعى بالعمل على ربط بعض محتوياته عن طريق إزالة  
الحواجز الفاصلة بينها • كما يقترح العمل على تطوير أهداف التربية  
الفنية في هذا المنهج بما يؤكد دور الحرف في التربية بحيث تتسلا م  
هذه الأهداف مع أهداف البلاد في الوقت الحاضر • وتسهم في خلق الوعى  
الصناعى واحترام العمل اليدوى بين التلاميذ • وتوجيه أحياسهم نحو  
التعلق بالتراث القومى والشعبى وما به من خوف •

- (٧) أن يجرب تدريس بعض فروع ومجالات التربية الفنية على شكل وحدات دراسية ،  
ويقترح الباحث أن يجرب تدريس حرفة الطباخة بالمهصات كنموذج للوحدات  
الدراسية ، وذلك لأنها تتضمن بالضرورة مجالات التصميم والدمج -  
والحفر على الخشب والطباعة والمصاغة في مجال واحد شامل .
- (٨) لا يتحقق نوع التدريس المستمر في الفن إلا عن طريق إعداد مدرّس التربية  
الفنية ذي الكفاية المهنية المالية ، الذي يستطيع تحقيق غايات التربية  
الفنية <sup>(١)</sup> وطى ذلك لا يمكن أن يدرس الفروع المختلفة في هذا الوحدات الدراسية  
المقترح إضافتها للمنهج غير المدرس العلم بها ، وإذ لم يتوافر هذا ، يوصى  
الباحث أن تحل دراسات تجديدية خاصة للمدرسين لسد هذا النقص .

(١) محمود البيهوش : الثقافة الفنية والتربية - دار المعارف ١٩٦٥ ص ٢٨٤

### ملخص الرسالة

يعتمد هذا البحث على دراسة لون من النجارة الخشبية • متشكلة في عصور الطباعة الخشبية والتي يرجح ان تكون من انتاج القرن التاسع ثم دراسة الاثار التربوية لها • وقد شمل البحث خمسة أبواب •

يبدأ الباب الأول بمقدمة تاريخية موجزة عن الحفر في الخشب وبدايته عبر العصور التاريخية • وكيفية معالجة الصانع لاشغال تشكيل وحفر الخشب لغرض الاغراض • بعمية كانت أو مجرد حلية تأتي متممة للأثاثات • وخلال استمرار هذه اللوحة التاريخية نتهين الساعات العامة لمشغولات الحفر وأطوارها • ومدى تأثيرها مع غيرها من الحرف بالأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية • التي مرت بالبلاد عبر العصور • ومن ثم اتسمت مشغولات كل فترة من الفترات التاريخية بنمط محدد أصبح فيما بعد شعاراً يميز الفلسفة هذه الفترة وأحداثها • كما نتهين من هذه اللوحة التاريخية ارتباط بعض الأنماط بفصائل وهيوسات الحكماء الذين حكموا مصر في حقب مختلفة • وقد قسمت هذه الحقب الى أربع فترات • بدأت الفترة الأولى بالحضارة المصرية القديمة منذ ٣٤٠٠ ق.م. وحتى نهاية الدولة الحديثة ٣٣٢ ق.م. • أعقبها الفترة الثانية منذ ٣٣٢ ق.م. وحتى ٦٣٩ م. • وشملت أنماط الحفر في الفترة اليونانية والرومانية ثم القبطية • وبعد هذه

الفترة استعرض البحوث أنواع الحفر التي اتسمت بها الأختصاصات في العهد الاسلامي منذ ٦٤٠ م وشملت : الأموي والعباسي والطولوني والفاطمي والأيوبي ، ثم سمات الحفر والأشغال الخشبية في الفترة المملوكية التي انتهت بحلول فترة الاحتلال التركي العثماني في بداية القرن السادس عشر ١٥١٢ م ، هذا الاحتلال الذي استمر حتى قبل عهد محمد علي أي أوائل القرن التاسع عشر وظلت مصر تعاني من هذه الفترة طويلة . ومن ثم فقدت الطرز العربية في مصر مميزات وصفاتها وتأثرت بأنماط وأساليب جمالية مستوردة وأذواق فنية دخيلة ارتبطت بالذوق التركي وصبغت الكثير من الحفريات بهذا اللون الغريب والهميد عن خط التراث الأصيل المتوارث ، وقد نلاحظ هذا النمط بوضوح على بعض البصمات التي نوصفها في الباب الرابع من هذه الرسالة .

ونناقش الباب الثاني الأساليب الفنية التي اتبعت في صناعة هذه البصمات الخشبية ، وصلتها بأنماط وطرز المشغولات الخشبية السابقة للقرن التاسع عشر ، كما يعمد هذا الباب لتأصيل تلك البصمات موضوع التوضيح وذلك للتحقق من صحة افتراضاتنا للقرن التاسع عشر . وقد اعتمد هذا التأصيل على دراسة لمناصر الزخارف المحفورة على البصمات الخشبية ، ومقارنتها بمناصر الزخارف المطبوعة على قطع من الاقمشة المصنوعة التي ترجع الى القرن التاسع عشر ، أو التي يرجع تاريخها الى قرون تسبق ذلك العهد . كما تطلب ذلك التوثيق التحقق من مدى انتشار هذه الحرفة في مصر خلال القرن التاسع عشر . وحيا لثقة



الابحاث المحلية في هذا الموضوع وتدرتها على المستوى المصري — باستثناء دراسة  
تمكن الباحث من الاطلاع عليها ، وكانت عن الطباعة بالقولب في حمة بسوريا  
بالإضافة إلى بعض الدراسات وال مقالات القصيرة في المراجع والدوريات العلمية  
والمجلات التي تص موضوع الرسالة — لذلك تضمن الباب الثاني دراسة للوضع  
القائم لمخبر جوانب المشكلة التي تلبها عاجتها أو خصتها بالذكر الدراسات  
والمقالات المنشورة عن الحرفيين في مصر . وقد استند جانب من توثيق هذه  
الرسالة على الدراسات الميدانية والاستعانة بالقلعة من العاملين فحسب  
مجال الحرفة حتى الآن ، ولقد أمكن عن طريق الدراسة الميدانية التي أجريت  
في هذا البحث الوقوف على العديد من تقاليد الحرفيين من أبواب هذه الصناعة  
ومشكلاتهم وقتها لما كانت عليه في مطلع القرن الحالي ، بل كثيرا ما ألقت الضوء  
على ما كانت عليه خلال القرن التاسع عشر ، ومدى انتشارها في مصر . كما  
يتناول هذا الباب أيضا شرح الوسائل الفنية التي كانت متبعة في صناعة  
تلك الهضات والصفات المميزة لأشكالها وأنماطها استنادا إلى مجموعة من الصور  
والمقارنات التي يرجع أنه لم يسبق نشرها . ويناقش هذا الباب أوجه التقارب  
بين العدد والأدوات المستخدمة في تشكيل وحفر الهضات ، وتلك التي  
كانت تستخدم في حرفة الحفر ، مع الإشارة إلى العدد والأدوات التي  
المستخدم في أشغال الخشب خلال القرن التاسع عشر وما قبله ، وذلك  
استنادا إلى ما نشر في كتاب رحلات في مصر والنجة بين ١٨٠٥م — ١٨٢٨م لـ  
” ريفو “

ويتضمن الباب الثالث عرضاً لأنواع الأخشاب التي كانت تستخدم في  
صناعة تلك البصمات • كما يناقش إمكانية توافرها في الأسواق المحلية خلال القرن  
التاسع عشر ، ويعرض عرضاً مختصراً للمصادر الرئيسية لامتداد بالأخشاب الخاصة  
بالأشغال الخشبية محلية كانت أو مستوردة • ومن هذه المصادر الأشجار الخشبية  
المصرية التي كانت مفروسة قبل القرن التاسع عشر والأشجار الخشبية الأجنبية  
التي جلبت إلى مصر لغرسها قبل القرن التاسع عشر وخلالها ، بالإضافة إلى  
ما ذكر عن بعض الأخشاب المستوردة التي كانت تصنع منها تلك البصمات •

ويصل الباب الرابع إلى توصيف الباحث لبعض بصمات الطباعة من  
انتاج القرن التاسع عشر ، تلك البصمات التي تيسر له الاطلاع عليها ، والحلولة  
في مجموعتين ، أحدهما بالجمعية الجغرافية بالقاهرة وكان قد جمعها ،  
مؤنس وأعانسه في الثلاثينات من هذا القرن ويرجع أنه لم يسبق توصيف  
وتصنيف تلك البصمات من قبل وذلك استناداً إلى سجلات متحف الجمعية  
الجغرافية • والمجموعة الثانية مخطوطة في مجموعة خاصة ، جمعت من  
أماكن متفرقة بمصر في الفترة ما بين ١٩٠٦ م إلى ١٩٢٩ م ويرجع عدم نشر  
أو توصيف أي قطعة منها إلى الأخرى • ويتضمن التوصيف مكان حفظ هذه  
البصمات وذكر مقاساتها ، ونوع الخامات التي صنعت منها ، والاساليب الفنية  
التي اتبعت في تنفيذها واستنتاجات الباحث من ملاحظاته المختلفة بالنسبة لكل

بصمة مباشرة. بصور لهذه البصمات ، وقد اتبع في توصيف مجموعتي البصمات منهج موضوع تشل في تحليل محتواها وفقا للوجوه الرئيسية المتعلقة بهما ، كما تضمن التوصيف الاجابة على بعض التساؤلات تذكر منها : في أى الوجوه يتشابه أسلوب حفر تلك البصمات مع تناليد وأصول الحفر في الخشب ؟ ونسب أيها يختلف هذا الأسلوب وبخاصة اذا ما قارناه ببعض أساليب الحفر من تراثنا الفني خلال العصور ، ولا سيما الاسلامية منها ؟

وفي الباب الخامس والاخير استنتاجات عن هذه الرسالة . كما يحاول استخلاص الجوانب التربوية التي يمكن الاستفادة منها في دراسة وتقييم مجموعة بصمات الطباعة التي استهدف الباحث توصيفها . ويمرض هذا الباب ما يمكن ان يحصل التلميذ عليه من ثقافة عند وقوفه على الخلفيات التاريخية لبعض الحرف في تراثه فيحص بقيمة هذا التراث ، ويؤداه معرفة بالأساليب التي قامت عليها هذه الحرفة . ويناقش كذلك ما تتيحه هذه الحرفة للتلاميذ من قيمة تربوية اخرى عندما تهوى لهم فرص التدرب على حل المشكلات بطريقتهم واقعية أثناء دروس تشكيل بصمات الطباعة الخاصة بطبع الاقنعة أو ورق الزينة ، التي تيسر لهم اكتساب الخبرات عن طريق الممارسة الفعلية حيث يواجهون في هذه الحرفة مجالات ثلاثة : مجال أشغال الخشب عند تشكيل كتلتها

وأعدادها ، ومجال الحفر عند حفر الأجزاء البارزة على البصة بالإضافة إلى  
مجال الدباغة وما به من خبرات • وفي أثناء ذلك كله يتململون كثيراً  
من المملوكات والمبارات المتصلة بالمشكلة التي يقومون بحلها هذا فضلاً  
عن ربطهم ما ينتجون به بأيديهم بترائهم القنى •

ويختتم الباب الثامن ببعض التوصيات التي يرى للمباحث  
أنه يمكن الاستفادة منها ليس فقط في دروس التربية الفنية التي تحاول  
طرق جوانب من الحرف الشعبية • بل أيضاً في شأج الدروس التي يمكن  
أن يكون هذا البحث نموذجاً لتدارك الحواجز التي قد تفصل أحياناً  
بين الخبرات في مجالات المنهج الواحد •

SUMMARY OF THE THESIS

This thesis depends on the study of a certain type of national carpentry, as represented in the wooden printing dye-blocks, which, most probably have been produced during the nineteenth century. It also covers the study of its educational effects. The thesis structure consists of five chapters.

The first chapter begins with a short historical "aperçu" about wood-carving and its conceptual styles throughout history. It shows how wood-carvers treated the methods used in forming shapes, and carving wood for various purposes, whether these be utilitarian or decorative for pieces of furniture. Throughout this historical glance, we shall demonstrate the general characteristics of carved work and its development stages and to what extent it has been affected together with other professions by the political, social and economic events to which the country has been subjected throughout ages. Therefore the work of each decade of history was characterised with a special pattern which, later on, became an emblem for the philosophy and events of such decade. We can also conceive, from such historical parade to how great an extent some of these patterns were connected with the personalities and identities of the rulers who governed Egypt during different decades. These decades have been divided into

four eras: the first starting with the ancient Egyptian civilization since 3400 B.C. and up to the end of the modern dynasty 332 B.C.; followed by the second era from 332 B.C. until 639 A.D. covering carving patterns during the Greek, Roman and Coptic periods. After this decade, the candidate reviews the carving patterns with which wood was characterised during the Islamic epochs since 640 A.D., covering the Ummayyad, Abbassid, Tulunid, Fatimid and Ayyubid dynasties, then the dealing with the characteristics of wood carving and workmanship during the Mamluk period ended by the period of Turko-Ottoman occupation at the beginning of the sixteenth century (1517 A.D.) which lasted until just before the reign of Mohamed Ali, i.e. at the outskirts of the nineteenth century, and of which Egypt suffered for long. Consequential of this, Arab styles in Egypt lost their characteristics and earmarks, being influenced by patterns and imported aesthetic measures, as well as by intrusive artistic tastes closely related to Turkish taste and criteria which coloured much of the wooden product with this alien taint distant from the original heritage line. This pattern might be clearly noticed on some of the print-blocks subject of our discussion in chapter four of this thesis.

The second chapter discusses the artistic methods followed in the manufacturing of these wooden dye-blocks, and their connection with the patterns and styles of wooden handicrafts

prior to the 19th century. This chapter deals, as well, with the originating roots of these wooden moulds, or dye-blocks, so as to investigate the likelihood of their belonging to the 19th century. This has been based upon a study of the elements of the decorations engraved on these moulds or blocks, comparing them with the decorative elements printed on pieces of cloth belonging to the 19th century, or to those belonging to centuries preceding it. This relation has necessitated investigation into the extent to which this craft was spread in Egypt during the 19th century. In the face of the rarity of local research work done around the subject, and its scarcity on the Arab level, with the exception of a research paper which the candidate has been able to read, which dealt with block-printing in Hamah, Syria, and some studies and short articles published in reference books and scientific papers and magazines touching upon the subject - the second chapter contained a study of the present stand-point of some angles of the problem quasi-left undealt with by research work, and published articles in as far as craftsmen in Egypt are concerned. The documentation of this thesis has relied on field-studies, having recourse to the assistance of the few craftsmen still practising this craft until the present day. This field-work and field-research undertaken in regard to this thesis enabled the candidate to come to know these craftsmen's traditions as well as their problems, in the light of their

profession's standing at the beginning of the 20th century. Such work has even gone to the extent of throwing light upon the craft under study as it stood during the 19th century, and the extent of its expansion then. This chapter also deals with the artistic methods used to manufacture those wooden blocks and moulds, as well as their characteristics and their patterns, basing such a study on a series of illustrations and comparisons believed never to have been published before. Moreover, this chapter discusses the analogous relationship between tools and materials used in the formation and the carving of the blocks and moulds as well as those used in the engraving profession, with reference to the ancient tools and materials used in wooden-craft during the 19th century and before it, basing such discussions on Rivard's "Voyages in Egypt and Nubia between 1805-1828".

As for the third chapter, it contains a review of the kinds of wood which were used to manufacture these blocks and moulds. It also discusses the possibilities of their availability on the local markets during the 19th century, giving a short account of the main sources of the wood-material connected with wood-craft whether local or imported. Amongst these sources, the Egyptian timber-trees which were planted before the 19th century, and the non-Egyptian timber-trees which were brought into Egypt for cultivation before and during the 19th



century, in addition to some kinds of imported wood of which were made those moulds or blocks.

Chapter four contains the candidate's description of some printing-blocks, products of the 19th century, which were made available for him to examine, and which are kept into two collections: one at the Geographical Society in Cairo, assembled by Monet and his assistants in the thirties of this century (which is presumed not to have been described, catalogued or classified before as per the records of the Geographical Society Museum); the other being collected by private collectors, and assembled from different parts of Egypt during the period falling in-between 1906 and 1929 A.D. also believed never to have been classified before. The descriptive catalogue indicates the classification-lieu of these blocks and moulds, together with mention of their measurement-specifications, the raw material and the technically artistic methods used to manufacture them, to which have been added the candidate's conclusions drawn from his several annotations and observations in connection with each block or mould, supported by illustrative photos. He has followed in his documentary cataloguing of both collections an objective systematic method centred upon an analytical approach of their itemized contents from the viewpoint of their chief facet-characteristics. The classification has also answered some questioning as to the

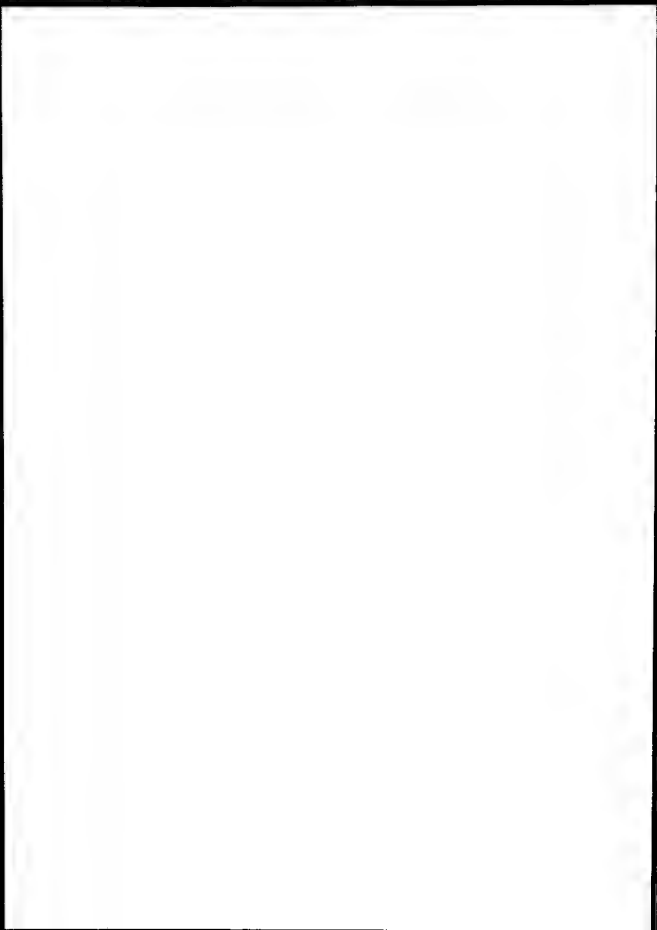
conformity—extent of the engraving of those moulds or blocks to the rules and tradition of this craft. It also shows the differences of this method especially when compared with some carving methods springing out of our artistic heritage throughout the ages, especially the Islamic epochs.

In the fifth and last chapter we shall be meeting with the conclusions and deductions reached by the candidate, who also tries to draw out the pedagogical benefits which can be made use of in studying and evaluating the collection of dye-blocks the classification of which has been attempted by the candidate. This chapter reviews whatever educational benefit can be drawn out by the student when he gets to know well the historical background of some of the crafts standing aloof in his national heritage, thus leading him to feel proud of such heritage, and getting to better know the methods on which has been based such a craft. This chapter also discusses the extents which are offered to students to benefit from an additional pedagogical value when they would have the opportunity of being trained to solve problems realistically during lessons teaching them the art of the shaping of the dye-blocks or moulds especially used for cloth and wall-paper printing, thus allowing them to gain experience through practical handling in which profession they would be made to face three fields: that of wood-craft

when wood would be in the shaping and preparation phase or stage, that of carving process especially the external-relief on top of the mould or block and additionally that of printing and the experience and opportunities offered by that field. During which time students would also be allowed to acquire more information and capabilities connected with the problem they face for solution.

Chapter five is concluded by some recommendations judged by the candidate to be of use not only in technical and artistic pedagogy fields which try at approaching aspects of national and popular crafts, but also in lessons syllabus drawn from this thesis as example which could help jump over the stumbling blocks sometimes separating the experiences gained in the field of the one and same pattern.





" ملاحق "

-

منهج الترميم الفنية

الرسم والأعمال اليدوية للأعدادى العام

## محور الأشغال اليدوية

### توجيهات خاصة بالمستويات :

يهدف هذا المنهج إلى تنمية القدرات اليدوية لدى طالب المرحلة الإعدادية الذي يجتاز فترة المراهقة ، وهي فترة تظهر فيها بوادر ميله وينتقل فيها من الطفولة إلى الرجولة ، كما يقترب من دنيا الواقع والحياة العملية ، والجمهورية العربية المتحدة التي تتحول الاتجاهات فيها تدريجياً نحو المصنع وتشجيع الثروة الانتاجية والعملية ونميتها ، تريد من المواطنين أن تتضح قدراتهم اليدوية بحيث يصبحون من العوامل المشجعة للنمو الصناعي الساهمين بنصيبهم في كل الأعمال التي تنص اقتصاديات البلاد وتستغل مواردها من خامات محلية مختلفة . وقد أوضح هذا المنهج المستويات الآتية :

### أولاً : تقدير المصنل اليدوي :

كان الاتجاه في تكوين الأجيال السابقة يؤدي إلى التكالب على التعليم النظري وعدم العناية بالنواحي العملية وقد أدى هذا إلى خلق جيل من الشباب يتصلبون من الاستغناء بالمهين العملية ويزدرونها وينظرون إلى المشتغلين بها على أنهم طبقة من المحال ليس لهم في الحياة حظ مثل حظهم ، وكان من نتيجة ذلك أن استغفل الأجانب وحدهم كثيراً من الجوانب الصناعية في البلاد ، أما الدول التي نجح أهلها في تقدير العمل اليدوي واحترام الصانع فقد وصلت منتجاتهم الصناعية إلى درجات من الازدهار ساعد في بلوغها ارتقاء الناحية الجمالية ، وقد أثر ذلك بالتالي في نموهم الاقتصادي وفي مثل هذه البلاد يقبل الشباب على الأعمال الصناعية بفخر ويتقاضون عنها أجوراً تزيد عما يتقاضاه المشتغلون بالنواحي النظرية .

ولكن الأمور تغيرت الآن نتيجة لنهضة ثقافية مباركة وثورتنا الصناعية فغيرنا من أسلوب التواكل وأصبح واجباً على مدرّس الأشغال اليدوية أن يهتم بتكوين ميل لدى الطالب

نحو مزاولة الأعمال اليدوية واحترام منتجاتها حتى يسهم في تكوين المواطن من الناحية  
العملية بشكل فعال وحتى يكتسب احترام العمل اليدوي وصانعه عن طريق ممارسة العمل  
اليدوي ذاته والقيام برحلات لبعض أصحاب الصناعات البسيطة والكبيرة في دافعة بيقينه  
وعند القيام بهذه الزيارات يستدليح المدرس أن يوسع من المجال الثقافي للطلبة عن طريق  
أسئلتهم عن أثمان المنتجات قبل تصنيفها ثم أثمانها بعد التصنيع والسؤال عن بعض  
موادها والاحتياجات المتعلقة بانتشارها في الجمهورية العربية المتحدة وتأثير ذلك على  
اقتصاديات البلد ومستوى معيشة الناس . كل هذا ليتدرج بشكل على أن يكون  
عنصرا فعالا في تشجيع الصناعة في البلد .

#### ثانيا : تذوق العلاقات الجمالية والانتاج الصناعي اليدوي :

ليست كل المنتجات التي تتلى بها الأسوان ذات قيم متعادلة من الناحية الجمالية  
فالبحر منها سوف في علاقاته اللونية والشكلية وفي نسبة الملمس والعمق لا يتماشى  
مع الزمن ويحمل ذوقا معطلا . فيجب على المواطن المستنير الذي لابد أن يقتنى لنفسه  
هذه المنتجات أن يكون ذا ذوق رقيق لتمييز الأهمال التي تحمل علاقات جمالية دون غيرها  
وشجعها ويقتنيها فيحاون بتأنيده هذا على تطويع المدينية .

والغدوى ينمو لدى التلميذ إذا كان المدرس يؤكد تارة بالاهتمام بالتصميم وأخرى  
بسرعة نماذج من النتائج المصنوعة في الماضي والحاضر مما يتميز بوجودته الفنية ، كما أن  
التلميذ يستدعي أن ينمى تذوقه عن طريق إدراكه لعلاقة التصميم بالتنفيذ ومدى ملاءمته  
للحياة ورويته لكثير من المتاحف والمعارض البيئية وما يعرض فيها من نماذج جيدة الصنع  
كما يدركها بفهمه لدراسة طرازات المصنوعات .

ثالثا : اتقان حرفتين بيهيتين • بما يتشغل وأنواع البيئات المختلفة من زراعية -  
صناعية وتجارية وصاحلية • وما إلى ذلك :

والمتوقع أن تنمو مهارة التلميد اليدوية في حرفتين من الحرف المنتشرة فسي  
البيئة • والبيئة أهمية خاصة في هذه المرحلة لأن لها معنى خاصا لدى التلميذ  
فالمصنوعات التي يجهدها التلميد ميسرة في بيئته نتيجة لاستخدام بعض الخامات المحلية  
بمساعدته في التعرف على امكانيات بيئته والاعتماد بما فيها من قيم • فهو يرى مشاهد  
أن ( للجرير ) قيمة في صنع الكراسي والأسرة والأقفال بمختلف أنواعها • فهو يرى  
للخامة سعرا حينها قبل صنعها ثم يزداد هذا السعر عندما يتم صنعها وتباع على شكل  
سلع • وتتأثر اقتصاديات القرية بهذه العملية سواء بين هذا الانتاج في بيئته المحلية  
أم في خارجها • فالسلعة نفسها عندما تصبح محور دراسة علمية يكون لها وقع في نفسية  
التلميذ لأنه يشعر أنها تنتمي إليه كما يتشغل هو اليها فتتولد عنده حيوية • ويصبح  
من الصالحين في تشجيعها وتحسينها وحتى ولو لم يشارك في المستقبل بصفة مباشرة  
في انتاجها •

على أن اتقان حرفتين ليس المقصود به الوصول بهما إلى الدرجة التي يتميز بها  
الصانع الماهر • إذ أن هذا غير متيسر بالنسبة لمعالية التلميد الذين تقع أعمارهم بين  
سبع والثانية عشرة ومن الخاصة عشرة • بل المهم أن يتحلى التلميذ بيدة تشكيل الخاصة  
ويحاول أن يتقن العمل بما يتفق مع أسلوبه وتصميمه ثم يتدرج في التمكن كلما ازداد شعرا  
فيه وكثر انتاجه وأهم المعايير التي يمكن قياس مدى ما استفاد التلميذ عليها من مهارات  
هو ملاحظة قدرته على استعمال ما تعلمه من مهارات في حل ما يقابله من مشكلات فسي  
المزحل وفي حياته خاصة • فالتقان أية حرفة يدوية يجب أن يصح بالتلميد إلى تنمية قدرته  
في استخدام بعض العدد والأدوات البسيطة كالمنشار والطرفة والكمأة والأزمين وغيرها  
ذلك مما يتناسب مع الحرفة وما يمكن الاستفادة منه في مواقف الحياة المختلفة المشابهة  
وفي منهج كرسنة أمثلة كثيرة على أنواع من الحرف يمكن دراستها واتقانها لتحقيق هذه  
الأهداف •



رأبصا : توجيهات للمدرسين في نواحي تنفيذ المنهج :

- ١ - الاهتمام بمعالجة الصناعات المحلية والفنون الشعبية وخاصة ما تتميز به بمهنة المدرسة وتنمية تلك الصناعات والفنون وتطويرها بما يناسب أحوال الحياة في تناسبها وتقدمها مع الاحتفاظ بالطابع المميز لها .
- ٢ - يجب على المدرس أن يتصرف على موابي تنمية . وأن يلاحظ المراد نصو قدراتهم واستعداداتهم الفردية وأن يحمل على تلبية حاجاتهم وتغذيتها بقدر من الخبرات الملائمة مع مراعاة الأسس الصحيحة التي تناسب تلك القدرات والاستعدادات .
- ٣ - احترام شخصية التلميذ ورغباته من حيث اختياره للخامات التي يعالج بها موضوعاته وأن تشبها له فرصة التردد بالسيرات الخاصة بمصادر ومصادر ومميزات تلك الخامات وحسن استفادتها لخدمة النهضة الاقتصادية والاجتماعية .
- ٤ - أن تكون الأعمال التي يقوم بها التلميذ ذات المبح ابتكاري يساعد في تنمية القدرة على التدوين الجمالي مع متجولة إمكان الجمع بين خاصيتين أو أكثر بشكل متجانس ، تماما لحاجة التصميم . وأن توجه العناية إلى الاستفادة بالمخيمات الخماسات .
- ٥ - الاستعانة في الوقت المناسب بالوسائل المتعددة التي تحقق استمرار تقدمهم التراث والتقاليد الشعبية وحاضرها . ويكون ذلك بمنزلة التلميذ لسموان والمعارف والمخلف والمصانع ( مصانع أشغال الخشب والخزف والفخار والسادن بأنواعها ، والمطابخ وصانع الزجاج والبستنة والتجديد والجلود والمعادن الفخيسة .
- ٦ - وعلى المدرس والتلميذ أن يعملوا على تحقيق مبدأ الخدمة الشخصية والخدمة التعاونية الجماعية بأن يمتدوا على تنظيم واعداد الخامات والأدوات وتنظيف

أماكن العمل التي يشتغلون فيها ، ونحو ذلك من العمليات التي لا غنى عنها في بناء الشخصيات ، على يزول من نفوسهم الاعتماد على الأفراد المصانين فالمعامل والخدم والترفيه من ممارسة الأعمال اليدوية .

هذا وأن عمدة التلميذ بالمجتمع الذي يعيش فيه وتأثيره به والأحداث الجارية وتقاليد مصمها كل ذلك له اعتباره في تكوينه ونموه ، لذا يجب أن تستغل هذه الأحداث كثيرا في مجالات التعمير والانتاج الفني .

ولكن يتحقق للبنايد وهي صناعات شاملة يرفع من مستوى الأفراد والجماعات يجب الاهتمام بصياغة الأشغال العملية لتلك النهضة الصناعية ، وكلية ارتباط الفن بالصناعة صعد مستوى الانتاج وارتقى الذوق العام .

لهذا كان من واجب المدرسة والمدرسة تهئية الجو الصالح وتوفير الامكانيات اللازمة لتحقيق الاهداف التربوية القومية وتأكيد جدية دراسة المادة ، كما ينبغي أن تتوفر المرونة في معالجة هذا الشهاج عند تدقيقه ، وأن يعلم المدرس أن مجال تحقيق أهداف هذه المادة يتحدد أمام المعلمين على الترتيب الدائم الخبرات العملية الفنية المتجددة وبالأخص على شتى المراحل ومصادر البحث العلمي والفني .

كما يراعى وجوب تزويد المكتبات المدرسية بمثاقفة الكتب والمجلات والقصص والمصنعات التي تستخدم لأغراض المادة وتساعد في ايضاحها .

### منهج الصف الأول

في مدارس البنين ٣ حصص في الاسبوع بالتناوب مع التربية الزراعية حيث توجد عن طريق  
تسمية الفصل .

#### ١ - أشغال الخشب :

( أ ) يبدأ المدرس من التلميذ عن أشياء نافعة جميلة تلبي حاجاتهم في تلك السن على أن تكون فكرة صحيحة عن أساس أشغال الخشب كالأشغال وتسميته وصنعه وتعميره وتزيينه مع تعلم القماشيق الأولية الطليقة التي

تتطلبها تلك الأعمال والاستخدام بصرفة أسماء الأدوات المستعملة والمتبرق  
الصحيحة لاستخدامها والعناية بانجاز الأعمال المطلوبة في حدود قدراتهم  
معقلها بالطرق المناسبة اذا دعت الحاجة ، كما ينبغي أن يتمروا  
على أخشاب البيئة وخصائصها وكيفية معالجتها •

( ب ) اعلاء فكرة من أسماء الأخشاب المتداولة في الأسواق وفي المصنوعات  
الخشبية المستعملة في الأغراض المنزلية ومصادر رشا ومميزات وخصائص كل منها  
ومقاييسها الأولية والعرضية المتفق عليها في الأسواق ولا سيما الأنواع  
الحلية وذلك أثناء العمل كلما دعت الحاجة إلى هذه الخبرات •

## ٢ - أشغال المصان :

( أ ) معالجة بعض رقائق المصان اللينة ويمكن اختيار الصفح والأسلاك اللينة  
في هذه المرحلة ( لسهولة الحصول عليها ورخص ثمنها ) في عمل نماذج  
وموضوطة جميلة نافعة سواء بالقطع أو بالضغط أو بالنش أو بالتشكيل  
وصقلها التمهيدى الاحساس وتوافر اللفة بين التلميد والنامة تمهيدا  
للأعمال النامية في السنوات المقبلة •

( ب ) تزويد التلميذ بخبرات صحيحة عن خصائص ومصادر هذه الخامات خـدال  
المصن بها وهذا أسماء الأدوات وطرق استعمالها في مثل هذه الصناعة •

## ٣ - أشغال الصلصال والخزف :

( أ ) تصنيف التلميذ بأنواع الطينات الإقليمية المختلفة ( صلصال ابيض - احمر  
طينات أخرى ) مع تعريفهم بكيفية معالجة الطينة كي تصبح صالحة  
للاستعمال ويستحسن اختيار الطينة السوداء التي تتميز بها البيئة المصرية  
وزيادة الفواخير اذا أمكن مع مراعاة الأنواع الصحية في اختيار الطينة وخلطها  
وخدليها بالما غير الطوب •

( ب ) معالجة الطينات في التشكيلات الفنية باليد ( اوانى - ابار - لحسب

- وغير ذلك من النماذج مع ملاحظة التفويض في النماذج الخزفية لإحرقها ( )
- ( ج ) التعبير عن الموضوعات المتعلقة بالحياة الاجتماعية والموضوعات الجمالية المستمدة من الطبيعة بالألوان البارزة والتشكيل المجسم ( كالتمثيل ) •

#### ٤ - التجليد :

- ( أ ) التدعيم على مواد من التجليد باستخدام الكرتون والورق بأنواعه والخامات الأخرى المناسبة التي تضمن الأسوان في عمل نماذج ثلاثية حاجزة التلاميذ في هذه السن •
- ( ب ) لصق الصور والنقائج والطناط وغيرنا وتجميلها بالطرق المختلفة •

#### ٥ - فنون عملية مختلفة :

تمالج بمصر الفنون العملية الأخرى التي يرى الناس لوقها مع تلاميذه تيمنا لامكانيات المدرسة وميول التلاميذ واستعداداتهم مثل :  
أشغال النسيج والمجاد على الأنوال المصنعة والـ « الك » فكرة صحيحة عن الأسس التي يقوم عليها هذا الفن • مع صباغة الخيوط وإيجاد علاقات لونية فنية تصميما للتلاميذ •

- أشغال الجلد وزخرفتها بالشرطة الحياكة والفضة والتلوين •
- أشغال الزجاج الملون والمؤلف بالجص في أسس أصليها •
- أشغال البلاستيك والبافه والمجائن والمظن والقرون وتشكيلها في أعمال نافعة جميلة •

- معالجة بعض الامتحانات الفنية الشعبية التي تتميز بها البيئة •
- نسج الورق والكرتون في اشكال تمثيلية مختلفة •

#### منهج الصف الثاني

في مدارس البنين ٣ حصص في الأسبوع بالتناوب مع التربية الزراعية  
توجد عن طريق قسمة الفصل •

### ١ - أشغال الخشب :

يحتاج الخشب مع العناية في عمل نماذج أكثر اتقاناً ورقياً مهماً لحاجاتهم مع  
أنحاء طرق تجفيف أجزاء تلك النماذج بتماشيق أكثر صممة مما سبق تعلمه في الصف  
الأول وزيادة العناية في استعمال أخراجها وحفظها بالدرجات المناسبة ومحاولة  
إبراز القيم الساحية الطبيعية لأنواع الأخشاب التي تتميز بتلك القيم .

### ٢ - أشغال المصان :

- ( أ ) الارتفاع في معالجة المصان الرقيقة الأخرى مثل النحاس والألمنيوم  
والزئبق بالفضة والذهب والفضة والفضة والفضة ، على أن تكون  
أعمال النسيج أكثر نوا وجديدة .
- ( ب ) معالجة الأنابيب الممدونة وتحويلها لعمليات التشكيل كلما تيسر  
ذلك .
- ( ج ) معالجة الأسلاك الممدونة المختلفة السمك في تشكيلات جميلة ونافعة .
- ( د ) تعريف التجهيز بأسماء الأدوات المستعملة والذائق العليمة فسي  
استخدامها .

### ٣ - أشغال الصلصال والخزف :

- ( أ ) التجهيز بالتشكيل الفخار لدوائر والأطباق وغيرها باليد مع الانتقال إلى  
استعمال لجة الخزف ( الدولا ) إذا وجدت .
- ( ب ) عمل ألوان متنوعة الهيئات على قوالب بسيطة من الجص .
- ( ج ) تجهيز بطانات أبنية ملونة ( بضع الصلصال والالينات المختلفة ببعض  
الأكاسيد الملونة كأكسيد الحديد وأكسيد النحاس وغيرها ) والاستعانة  
بهذه البطانات في إنشاء سلوج لونية على أعمال التجهيز قبل جفافها .

وكذلك استخدام الزخارف المختلفة •

( د ) تشكول الصلصال الى موضوعات مختلفة بأرزة ومجسمة تعبّر عن مشاعر الحياة الاجتماعية والاقتصاد الجارية لتأيد الوعي القومي وموضوعات جمالية —  
بحسبة •

( هـ ) عدم اغفال تفريخ النماذج الخزفية قبل حرقها مع عل الزخارف المناسبة ومحاولة عقل النماذج بالطلاءات الزجاجية والشفافة كلما تبنى ذلك تمسكاً  
لامكانيات المدرسة •

( و ) صميف التلاميذ بحداء الحرق وأنواع الاقوان والوقود ويستحسن زبادة الاقوان ، والنواخير والمجاورة كلما امكن ولا مانع من أن يقوم التلاميذ بحرق مشغولاتهم خارج المدرسة أو داخلها ان كان هناك فمصرن  
بالمدرسة •

#### ٤ - اشئان الجلد والتجليد :

( أ ) متابعة النمو في أعمال التجليد المابقة وتزويد التلميذ بخبرات أوسع فسى هذا الفن واصناع المجال لاستخدام اخامات أكثر تنوعاً للأعمال انامية وعناية  
الملائم وتجليد الكتب والألبيومات •

( ب ) زخرفة أعمال التجليد بالاصاليب المنوعة •

( جـ ) انشمام باضمان البالد في عمل أشياء نافسة تتفق مع حاجة التلميذ وزخرفتها بالضبط والتلوين أو غيرها •

#### ٥ - قنون عملية مختلفة :

معالجة بعض القنون العملية الاخرى التي تدخل للمدرسة تيمناً للتأريخ والخبرات والسروب المحيطة والاعمال التي يمكن الحصول عليها والامكانيات المتاحة  
مثل :

النمويقن الزجاج المولف بالجر في نسواج عملية ارقى مع الاعمال

فكرة صحيحة عن أسرار ذلك الفن .

تطوير بعض الأعمال الفنية الواردة ذكرها في الحقبة الأولى فالمزجيات والقصور  
والقواقع والأصداف وما إليها .

تشكيل الخامات الآتية في صياغات عرة معينة :

عجينة الورق — فروع الأشجار — الجذور النباتية والثمار الجافة ، والأخشاب بطرق  
والبرق والكشط — تجسيم الورق والكرتون الرقيق إلى أشكال تمهيمية مختلفة .

معالجة الخامات والفنون المحلية مع دوام تطويرها .

مواصلة العمل في أشكال السجاد والنسيج بمستوى أعلى في التصميم والتنفيذ  
والسيطرة على الألوان وتأثير الصبغة المائية الصمغية .

### منهج الصف الثالث

في مدارس البنين ٣ حصص في الأسبوع بالتناوب مع التربية الزراعية حيث توجد من طريق  
قسمه الفصل .

#### ١ — أشكال الخشب :

أ — متابعة عمل النماذج التي تتفق وقدرات التلميذ وزملائهم على أن تصنف بالجمعية  
لتحقيق الأسرار الفنية في هذه الأجزاء وأحجام التماثيل الأدنى  
بمقتضاها .

ب — تمهيد عمليات التنفيذ بدقة أو قدر الجهد إلى مستوى أعلى في التناشج  
النمائية .

ج — زيادة الاهتمام بعمليات الصقل والتوضيح في خبرات الطرز .

د — معالجة أشكال القشرة والتطعيم بالخامات المناسبة .

هـ — استخدام أسلوب الحفر في الخشب في المواضيع الملائمة أو في تشكلات عرة .

و — معالجة اشغال الخراطة كلما توفرت الادوات والامكانيات الخزفية .

## ٢ — اشغال المصادين :

أ — الاستقرار في معالجة اشغال المصادين المختلفة وفق الأسس المذكورة بالسنة الثانية من النمو اللازم تمهيدا لزيادة الخبرات والقدرات . والهدف في معالجة اصلها واشروطه جديدة في اعمال ابتكارية نافعة بسيطة .

ب — التقى على المصادين مع العناية بالتصميم واستخدام الاكاسيد ووسائل غسل الصقل المختلفة كلما تيسر ذلك .

## ٣ — اشغال الصلصال والخزف :

أ — المضي في تشكيل هياكل النماذج واللعب الخزفية مع ضرورة تفريغ المجسمات .

ب — دراسة أنواع الطينات الأخرى ومصادرها وكيفية تنقيتها من الشوائب وكيفية معالجتها ومدى تحملها لدرجات الحرارة المختلفة .

ج — مواصلة التجارب على الطعانات الطينية الملونة كثيرة الألوان بإضافة الأكاسيد المختلفة التي يمكن الحصول عليها من البيئة .

د — عمل زخارف متعددة بطرق شتى باستخدام الطعانات مع ملاحظة الافساده فيها في الوقت المناسب قبل جفاف طينة النموذج الاصلى .

هـ — حرق النماذج الخزفية بالطرق الصحيحة الميسرة في افوان يمكن بناؤها محليا . ويحسن اشراك التلاميذ في تشييدها مع اعلاء فكرة عن درجات الحرارة المناسبة لحرق الطينات المختلفة .

و — زيادة هبات الخزف والفخار كلما تيسر ذلك وتناول الطعان الخزفية الشمسية في بيئاتها المختلفة بالدراسة والتحليل والنقد .

ز — عمل ألواح وبلاطات خزفية مقاسات مختلفة ذات موضوعات متباينة وحرقها وطلاؤها كما تسنى ذلك .



#### ٤ - أشغال الجلد والتجليد :

- أ - استمرار النمو بأشغال الجلد والتجليد مع زيادة الخبرات بأنواع  
الجلود وخصائصها وطرق الزخرفة والتلوين بالصبغات المختلفة .
- ب - استمرار العناية بمفن تشكيل الورق الى مجسمات تحمل صفات  
موضوعية معبرة مع النصوب بالجمدة الى تكوينات ثنائية  
أوأكثر .

#### ملاحظات :

وفي هذه السنة الدراسية يستحسن ان يتمتع نشاط التلاميذ حتى  
يخرج عن حجرة الدراسة والمدرسة الى خارجها كزيارة المصانع التي تشمل  
الفرع المختلفة التي مربيها التلميذ والوقوف على معلومات أكثر في كيفية  
معالجة الخامات المختلفة على نطاق واسع بالطرق المتداولة في الأسواق .

خطة الدراسة بالاعدادى العام

١	٢	٣	نوع المادة	ملاحظة
٢	٢	٢	بنين وبنات	تربية فنية "رسم"
٣	٣	٣	بنون فقط	أشغال عملية
١	١	١	بنات فقط	أشغال عملية
<p>فى مدارس البنين ٣ حصص أشغال أسبوعيا بالتناوب مع التربية الزراعية حيث توجد عن طريق قسمة الفصل وفى مدارس البنات ٣ حصص أسبوعيا تخصص حصص منها للأشغال الفنية كالنحت والخزف وطهي الاقمشة ..... الخ .</p>				

النهايات الكبرى والصغرى لامتحانات التربية الفنية بالاعدادى العام

اسم الامتحان	نوع المادة	النهاية الكبرى	النهاية الصغرى	الزمن المحدد	نوع الامتحان	ملاحظات
الاعدادى العام	تربية	٢٠	٨	١ ¼ ساعة	النقل والتهامى	

